BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

<36604485640016 S

<36604485640016

Bayer. Staatsbibliothek

Hist. 9956 a

Phil. 3956. a.
L. eleg. g. 789 (1
Sulzer

Allgemeine Theorie

der

Schönen Künſte

in einzeln,

nach alphabetiſcher Ordnung der Kunſtwörter
auf einander folgenden, Artikeln

abgehandelt,

von

Johann Georg Sulzer,

Mitglied der Königlichen Academie der Wiſſenſchaften in Berlin ꝛc.

Erſter Theil.

Neue vermehrte dritte Auflage.

Frankfurt und Leipzig,

1798.

BIBLIOTHECA
MONACENSIS.

Nachricht.

Der, bey der erſten, vermehrten, Ausgabe des Sulzerſchen Werkes, angenommene, und in dem folgenden, dazu geſchriebenen Vorbericht enthaltene Plan, liegt auch bey dieſer dritten vermehrten Ausgabe zum Grunde. Die litterariſchen Notitzen ſelbſt haben, indeſſen, mancherley Berichtigungen und Zuſätze erhalten, und beynahe kein einziger Artikel iſt unverändert geblieben. Auſſer den, ſeit jener Auflage erſt erſchienenen, und den, in eben derſelben, übergangenen frühern, hieher gehörenden, und jetzt angeführten Schriften iſt in der gegenwärtigen nicht allein der Inhalt von den wichtigern, zur Theorie gehörigen Werken, und zum Theil ausführlich, angegeben, ſondern der Zu-

ſtand und die Eigenheiten der ſchönen Litteratur, und der verſchiedenen Zweige derſelben bey den mehrſten Völkern, ſind umſtändlicher auseinander geſetzt, und verſchiedene Artikel, welche ganz ohne Zuſätze geblieben waren, mit Zuſätzen verſehen worden. Auch finden ſich bey verſchiedenen, die bildenden Künſte betreffenden, Artikeln, z. B. bey dem Art. Aezkunſt, u. d. m. Verbeſſerungen der, von dem H. Sulzer, beſchriebenen und angegebenen Behandlung des Mechaniſchen darin, welche von berühmten Künſtlern in dieſem Fache, als von H. Geyſer, u. a. m. ſich herſchreiben. Vorzüglich aber hat der Verfaſſer, bey dieſer neuen Ausgabe, Rückſicht auf die in Deutſchland minder bekannte, und doch merkwürdige Litteratur verſchiedener Völker, wie, z. B. der Spanier, genommen, und davon zum Theil ausführlichere Nachrichten, als von der Litteratur der übrigen Völker, gegeben. Der Artikel Comödie, kann, unter andern, hiefür zum Beweiſe dienen. Wenn gleich nicht alle komiſche ſpaniſche Dichter dabey angeführt ſind: ſo iſt denn doch die Anzahl, ſo wie die Titel, der, von den angeführten, geſchriebenen Stücke, hinzu gefügt. Freylich hat dadurch das Werk um vieles ſtärker werden müſſen. Der erſte Band allein enthält ſechzehen Bogen mehr, als in der vorhergehenden Auflage. Allein Veränderungen und Zuſätze dieſer Art ſind, bey einem Werke ſolchen Inhaltes unvermeidlich; und der Verfaſſer ſchmeichelt ſich, den Liebhabern

der

der Litteratur dadurch keinen Mißdienſt erwieſen zu haben.— Auf Vollſtändigkeit, im ganzen Umfange des Wortes, machen dieſe Zuſätze, indeſſen, noch immer nicht Anſpruch. Wer kann ſie hier fordern, oder erwarten? Nur derjenige, welcher nicht weiß, was alles hieher gehört. Und da, wo aus dieſer Unvollſtändigkeit ein Mangel zu entſtehen ſcheint, war dieſem Mangel nicht abzuhelfen. So ſind, z. B. die muſikaliſchen Compoſitionen der verſchiedenen, bey den hieher gehörigen Artikeln angeführten, Tonkünſtler, nicht allemahl umſtändlich angezeigt; aber diejenigen, welche, bey Gelegenheit der erſten Auflage, dem Verfaſſer Vorwürfe hierüber gemacht haben, ſcheinen nicht zu wiſſen, daß die Titel, ſelbſt bey den gedruckten und geſtochenen Muſikalien, ſelten oder nie, den Inhalt, das Jahr der Erſcheinung, u. d. m. beſtimmt angeben, und daß folglich ſelten die Werke eines Tonkünſtlers, dadurch hinlänglich von einander unterſchieden, oder gehörig nachgewieſen, und genau characteriſirt werden können. Wer hievon nicht überzeugt iſt, mache Verſuche, z. B. mit den Artikeln, Sonate, Symphonie u. d. m. und er wird ſehen, wie ganz unmöglich es fällt, dem ächten Litterator Genüge zu leiſten. Das Weſentliche bey litterariſchen Notitzen beſteht, meines Bedünkens, in der Richtigkeit und Genauigkeit derſelben; und daß der Verfaſſer es nicht an Mühe und Fleiß fehlen laſſen, diejenige Vollkommenheit, welche, in Rückſicht hierauf, in ſeinen

Kräften ſtand, ſeiner Arbeit zu geben, wird eine Verglei-chung zwiſchen dieſer, und der vorhergehenden Auflage leh-ren können.

Uebrigens werden die Zuſätze, wie es ſchon bey eben dieſer Auflage verſprochen war, ganz gewiß beſonders abgedruckt, aber nicht ehe, als nach Beendigung der gegenwärtigen, erſcheinen, damit die, während dem Drucke derſelben, erſchienenen oder noch überſehenen Schriften, welche auch dem letzten Theile des Werkes ſelbſt angehangen werden ſollen, hinzu gefügt und gehörig eingeſchaltet werden können.

Leipziger Oſtermeſſe 1792.

Vor-

Vorbericht
zu der erſten vermehrten Auflage.

Der Beyfall, welchen des Hrn. Sulzers allgemeine Theorie der ſchönen Künſte, im Ganzen, erhalten hat, veranlaßte die Verlags-Handlung, eine Verbeſſerung derſelben, bey dieſer neuen Auflage, zu wünſchen; allein die Achtung, welche Deutſchland dem Andenken des Verfaſſers ſchuldig iſt, und für das Werk ſelbſt bezeugt hat, ſchien keine andre Art von Verbeſſerung, als eine bloße Vermehrung, als einen Zuſatz litterariſcher Nachrichten, zu erlauben. Hr. Sulzer hatte ſich ſelbſt durch ſeine Theorie ein Denkmahl geſetzt; und Deutſchland hatte dieſem Werke einmahl ſeinen Beyfall geſchenkt: was war billiger, was natürlicher, als daß es, wenn es ſeinen Nahmen behielt, auch unverändert von andern Händen blieb? — Aber jene litterariſche Notitzen waren, gleich bey der Erſcheinung des Werkes, gewünſcht worden; ſie konnten gegeben werden, ohne die Arbeit des Hrn Sulzers zu zerſtören, und es iſt ſo natürlich, ſie in einem Wörterbuche zu ſuchen; es blieb alſo nur die Frage übrig, wie ſie zu machen waren? Auf ſolche Art ſie abzufaſſen, wie der Recenſent dieſes Werkes, in der allgemeinen deutſchen Bibliothek B. 22. S. 12. ſie wünſchte, wäre unſtreitig das beſſere geweſen; allein dann hätten wenigſtens die Artikel ſelbſt, dieſem gemäß gearbeitet ſeyn müſſen. Wie war es möglich, bey dem Art. Comiſch, z. B. "die Hauptautoren, welche lehren, wie weit ſie lehren, wie ſie anzugreifen, wie ſie zu leſen ſind?" anzuführen, da, in dem Artikel ſelbſt, nicht unterſucht, oder beſtimmt worden iſt, ob und in wie fern die bildenden Künſte,

 ſte,

ſie, und die Muſik das Comiſche zulaſſen? Ob und wie es in dieſen wirkt, und wodurch es in ihnen bewirkt wird? Da in ihm nicht einmahl von allen Arten des Comiſchen in der Dichtkunſt, ſondern von nichts, als von den Perſonen des Luſtſpieles, die Rede iſt? Aus ſolchen Zuſätzen wäre vielleicht ein Artikel entſtanden, welcher den Sulzerſchen, der aber, wie gedacht, immer das Hauptwerk bleiben ſollte, hätte überflüßig machen können. — Und eben ſo überflüßig würden dieſe Zuſätze ſelbſt wieder geweſen ſeyn, wenn in ihnen keine, als die wichtigern, als die allenfalls jetzt noch brauchbaren und lesbaren Schriftſteller aller Art, und keine andern, als die allgemein berühmten Artiſten, u. d. m. wären angegeben worden; denn wem, dem, dieſes zu kennen, irgend angelegen ſeyn kann, iſt es noch unbekannt? Wer kennt wenigſtens nicht die wichtigſten Schriftſteller über Aeſthetik und Dichtkunſt, und die beſten Dichter, aus den Werken der Herren Schmid und Eſchenburg? Es blieb alſo nichts übrig, als für die Liebhaber der Litteratur der ſchönen Künſte, nicht für den bloßen Liebhaber dieſer Künſte ſelbſt, zu arbeiten; nichts übrig, als dasjenige zu ſammeln und anzuzeigen, was, wenn es genau unterſucht wird, die Behandlung und den Zuſtand derſelben, in einzeln Zeitpunkten und bey einzelnen Völkern, und ihren verſchiedenen Zuſtand, oder den Zuſtand einzeler Gattungen derſelben, bey verſchiedenen Völkern, u. ſ. w. auf irgend eine Art, in das Licht ſetzen, oder Licht über die Geſchichte derſelben verbreiten kann. Daß auf dieſe Geſchichte, dem Begriffe gemäß, welchen ich mir von ihr gemacht, mein Augenmerk, bey Abfaſſung dieſer Zuſätze, vorzüglich gerichtet geweſen; daß ich dieſe Geſchichte, und die Litteratur der ſchönen Künſte überhaupt, für Jeden, welcher ſich mit der Theorie derſelben abgeben will, für ganz unentbehrlich halte, bekenne ich gern. Und daß zu dieſer Geſchichte vieles mit gehört, was jetzt nicht mehr anwendbar iſt, vieles, was jetzt höchſt unbedeutend ſcheint, und, an und für ſich betrachtet, wenig Unterricht oder Vergnü-

gen

gen mehr gewährt, ſo wie, daß dieſe Geſchichte, im Ganzen, äußerſt vernachläßigt, und die Litteratur der ſchönen Künſte überhaupt ſehr flüchtig, ſehr obenhin behandelt wird, iſt, dünkt mir, auch erweislich genug. Nur geſtattete wieder die Natur des Werkes nicht, die Zuſätze, ganz jenem Zwecke gemäß, einzurichten. Der Raum verbot es, ſie ſowohl vollſtändig, als umſtändlich genug zu machen. Hätte ich, bei dem Artikel Comödie, z. B. die, nur von den angeführten Schriftſtellern, geſchriebenen Luſtſpiele, die verſchiedenen, nur mir bekannten Ausgaben und Ueberſetzungen derſelben: hätte ich alle, blos grammatiſche, Erläuterungsſchriften der alten Schriftſteller, und alle Erklärungen und Abbildungen aller einzeln alten Kunſtwerke u. d. m. beybringen; hätte ich die, nur angeführten, oder auch nur die wichtigſten dieſer Schriftſteller und Artiſten, ſo wie ihre Werke alle **gehörig** characteriſiren; hätte ich das eigenthümliche Verdienſt der erſtern, und die Umſtände, wodurch ſie es erlangten, ſo wie den beſondern Geiſt und Zweck der letztern, und die Mittel, wodurch, und ob dieſer Zweck erreicht worden iſt, und die Urſachen, warum dieſe Werke ſo und nicht anders ausfallen konnten, und den Einfluß, welchen ſie hatten: — hätte ich Alles dieſes genau, obgleich ſo kurz als möglich, beſtimmen wollen: ſo würden, auch wenn ich mir ſelbſt darüber Genüge zu thun vermocht, dieſe Zuſätze noch weitläuftiger geworden, und Rückweiſung auf andre Werke doch immer noch nothwendig geblieben ſeyn. Ich habe alſo oft nur, allgemein, was da iſt, obgleich ſo genau, als mir möglich geweſen, angezeigt; ich habe nur ſelten Urtheile, obgleich nie fremde, und nur, wenn ich ſie, mit Gewißheit fällen zu können, glaubte, eingewebt; mit einem Worte, ich habe mehr Materialien liefern, als dieſe Materialien immer ſelbſt gehörig verarbeiten, ich habe mehr Anleitung zu dem Studio der Geſchichte der Künſte geben, als dieſe Geſchichte ſelbſt darlegen können. So mußte ich, z. B. mich auf bloße Nahmenverzeichniſſe der berühmteſten Artiſten, und, hin und

wieder, auf geringe Winke über ihr Verdienſt, einſchränken; allein, wer dieſe Verzeichniſſe für das, was ſie ſeyn konnten, und ſeyn ſollten, gleichſam als Faden zur Einführung in die Geſchichte dieſer Künſte anſieht, wird dann zur Kenntniß des übrigen, und auch derjenigen Künſtler gelangen, welche Einer und der Andre hier vielleicht noch vermiſſen kann.

Bey den eigentlichen Detailartikeln habe ich, zum Theil, einen andern Plan befolgt; ich habe bey ihnen mehr Rückſicht auf die eigentliche Theorie genommen; und bey den mehrſten, aus den verſchiedenen, mir bekannten, beſſern Schriftſtellern darüber, nur dasjenige nachgewieſen, was den, welcher ſich weiter unterrichten will, weiter bringen kann. — Auf die Kritik der Artikel ſelbſt habe ich mich aber ſelten eingelaſſen. Dazu war hier der Ort nicht. Auch iſt in dem vorhin angeführten Bande der allgemeinen deutſchen Bibliothek, ſo wie in der zweyten Abtheilung des Anhanges zu dem 25ten bis 36ten B. dieſes Werkes, und in dem 15ten und 16ten B. der Neuen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, und in dem Philoſophen für die Welt, meines Bedünkens, ſo viel Wahres und Zweckmäßiges, zur Beſtimmung des Werthes der Theorie des Hrn. Sulzer, überhaupt geſagt worden, daß, wer einer Anleitung zur Beurtheilung derſelben bedarf, oder ſie ſucht, ſich dort Rathes erhohlen kann. Nur, wenn ein Artikel, wie z. B. der Artikel Anſtändig, offenbar, auf ſchielende, oder falſche Begriffe zu leiten ſchien, habe ich mir eine kleine Berichtigung, obgleich auch dann nur ſelten, erlaubt.

Leipziger Oſtermeſſe 1786.

Vor-

Vorrede
zu der erſten Ausgabe.

Der Menſch beſitzet zwey, wie es ſcheinet, von einander unabhängliche Vermögen, den Verſtand und das ſittliche Gefühl, auf deren Entwiklung die Glükſeligkeit des geſellſchaftlichen Lebens gegründet werden muß. Von dem Verſtand hänget die Möglichkeit deſſelben ab, das ſittliche Gefühl aber giebt dieſem Leben das, ohne welches daſſelbe keinen Werth haben würde.

Daß die Menſchen nicht mehr einzeln, oder in kleinen Horden, gleich den Thieren des Feldes herum irren, um eine kümmerliche Nahrung zu ſuchen; daß ſie beſtändige Wohnplätze und einen zuverläßigen Unterhalt haben; daß ſie in großen Geſellſchaften, und unter guten Geſetzen leben, iſt eine Wohlthat, die ſie dem Verſtand zu danken haben, der die mechaniſchen Künſte erfunden, Wiſſenſchaften und Geſetze ausgedacht hat. Sollen aber die Menſchen dieſe herrlichen Früchte des Verſtandes recht genießen, und in dem großen geſellſchaftlichen Leben glüklich ſeyn, ſo müſſen geſellſchaftliche Tugenden, ſo muß Gefühl für ſittliche Ordnung, für das Schöne und Gute in die Gemüther gepflanzet werden.

Man betrachte den Zuſtand vieler großen Völker, bey denen der Verſtand wohl angebaut iſt; wo die mechaniſchen Künſte und die Wiſſenſchaften zu einer beträchtlichen Vollkommenheit geſtiegen ſind, und frage ſich ſelbſt, ob dieſe Völker glücklich ſeyen? Bey der Unterſuchung, warum ſie es nicht ſind, findet man, daß es ihnen an den Nerven der Seele, an dem lebhaften Gefühl des Schönen und Guten fehlet; man findet ſie zu

träg ſich der Unordnung zu widerſetzen, zu gefühllos den Mangel des Guten lebhaft zu empfinden, uud zu unwirkſam, ihm da, wo ſie ihn noch empfinden möchten, abzuhelfen.

Zwar liegt der Saamen dieſes Gefühls, ſo wie des Verſtandes, in allen Gemüthern, und in einigen wenigen glüklichern Seelen keimet er auch von ſelbſt auf, und trägt Früchte: ſoll er aber überall aufgehen, ſo muß er ſorgfältig gewartet und gepfleget werden. Zur Wartung des Verſtandes hat man überall große und koſtbare Anſtalten gemacht; deſto mehr aber hat man die wahre Pflege des ſittlichen Gefühles verſäumet. Aus einem öfters wiederholten Genuß des Vergnügens an dem Schönen und Guten erwächſt die Begierde nach demſelben; und aus dem widrigen Eindruk, den das Häßliche und Böſe auf uns macht, entſteht der Widerwillen gegen alles, was der ſittlichen Ordnung entgegen iſt. Durch dieſe Begierde und dieſe Abneigung wird der Menſch zu der edlen Würkſamkeit gereizet, die unablåßig für die Beförderung des Guten und Hemmung des Böſen arbeitet.

Dieſe heilſamen Würkungen können die ſchönen Künſte haben, deren eigentliches Geſchäfft es iſt, ein lebhaftes Gefühl für das Schöne und Gute, und eine ſtarke Abneigung gegen das Häßliche und Böſe zu erweken.

Aus dieſem Geſichtspunkt hab' ich bey Verfertigung des gegenwärtigen Werks die ſchönen Künſte angeſehen; und in dieſer Stellung erkannte ich nicht nur ihre Wichtigkeit, ſondern entdekte zugleich die wahren Grundſätze, nach welchen der Künſtler zu arbeiten hat, wenn er den Zwek ſicher erreichen ſoll. Hieraus läßt ſich leicht abnehmen, nach was für einem Ziel ich dieſe Arbeit gelenkt habe. Zuerſt hab ich mir angelegen ſeyn laſſen auf das deutlichſte zu zeigen, daß die ſchönen Künſte jene große Würkung thun können, und daß die völlige Bewürkung der menſchlichen Glückſeligkeit, die durch die Cultur der mechaniſchen Künſte und der Wiſſenſchaften ihren Anfang bekommen

hat,

hat, von der Vollkommenheit und der guten Anwendung der ſchönen Künſte müſſe erwartet werden. Hernach war meine zweyte Hauptſorge, den Künſtler von ſeinem hohen Beruf zu überzeugen, und ihn auf den Weg zu führen, auf welchem er fortgehen muß, um ſeine Beſtimmung zu erfüllen.

Man hat durch den falſchen Grundſatz, daß die ſchönen Künſte zum Zeitvertreib und zur Beluſtigung dienen, ihren Werth erſtaunlich erniedriget, und aus den Muſen, die Nachbarinnen des Olympus ſind, irdiſche Dirnen und witzige Buhlerinnen gemacht. Durch dieſen unglüklichen Einfall ſind die feſten Grundſätze, wornach der Künſtler arbeiten ſoll, zernichtet, und ſeine Schritte unſicher worden. Wir müſſen es dieſen verkehrten Begriffen zuſchreiben, daß die ſchönen Künſte bey vielen rechtſchaffenen Männern in Verachtung gekommen ſind; daß die Politik ſie ihrer Vorſorge kaum würdig achtet, und ſie dem Zufall überläßt; daß ſie bey unſern gottesdienſtlichen Feſten und bey unſern politiſchen Feyerlichkeiten ſo gar unbedeutend ſind. Man hat dadurch dem Künſtler den Weg zum wahren Verdienſt gleichſam verrennt, und gemacht, daß er ſich vor den barbariſchen Künſtlern halb wilder Völker ſchämen muß, die durch ihre unharmoniſche Muſik, durch ihre unförmlichen Tänze und durch ihre ganz rohe Poeſie mehr ausrichten, als unſre feineſten Virtuoſen. Jene entflammen die Herzen ihrer Mitbürger mit patriotiſchem Feuer, da dieſe kaum eine vorübergehende Beluſtigung der Phantaſie zu bewürken vermögend ſind.

Es muß jeden rechtſchaffenen Philoſophen ſchmerzen, wenn er ſieht, wie die göttliche Kraft des von Geſchmak geleiteten Genies ſo gar übel angewendet wird. Man kann nicht ohne Betrübniß ſehen, was die Künſte würklich ſind, wenn man erkennt hat, was ſie ſeyn könnten. Man muß unwillig werden, wenn man ſiehet, daß Leute, die mit den Muſen nur Unzucht treiben, einen Anſpruch auf unſre Hochachtung machen dürfen? Wie langweilig, wie verdrüßlich und wie abgeſchmakt bisweilen unſre öf-

fentlichen

fentlichen Feyerlichkeiten und Feſte, und wie ſo gar ſchwach unſre Schauſpiele ſeyen, empfindet jeder Menſch von einigem Gefühl. Und doch könnte man durch dergleichen Veranſtaltungen aus dem Menſchen machen, was man wollte. Es iſt in der Welt nichts, das die Gemüther ſo gar bis auf den innerſten Grund öffnet, und jedem Eindruk ſo einnehmende Kraft giebt, als öffentliche Feyerlichkeiten, und ſolche Veranſtaltungen, wo ein ganzes Volk zuſammen kommt. Und doch — wie brauchen die Künſtler dieſe Gelegenheiten, die Gemüther der Menſchen, derer ſie da vollkommen Meiſter ſeyn können, zum Guten zu lenken? Wo lebt der Dichter, der bey einer ſolchen Gelegenheit ein ganzes Volk mit Eifer für die Rechte der Menſchlichkeit angeflammt, oder mit Haß gegen öffentliche Verbrecher erfüllt, oder ungerechte und boshafte Seelen mit Schaam und Schreken geſchlagen hat?

Es iſt nur ein Mittel, den durch Wiſſenſchaften unterrichteten Menſchen auf die Höhe zu heben, die er zu erſteigen würklich im Stande iſt. Dieſes Mittel liegt in der Vervollkommnung und der wahren Anwendung der ſchönen Künſte. Noch iſt die höchſte Stufe in dem Tempel des Ruhms und des Verdienſtes unbetreten; die Stufe, auf welcher einmal der Regent ſtehen wird, der, aus göttlicher Begierde die Menſchen glüklich zu ſehen, mit gleichem Eifer und mit gleicher Weisheit die beyden großen Mittel zur Beförderung der Glükſeligkeit, die Cultur des Verſtandes, und die ſittliche Bildung der Gemüther, jene durch die Wiſſenſchaften, dieſe durch die ſchönen Künſte, zum vollkommenen Gebrauch wird gebracht haben.

Man wird ſich nicht befremden laſſen, daß ich bey dem hohen Begriff, den ich von dem Werth der ſchönen Künſte habe, von der Ausbreitung des guten Geſchmaks an vielen Stellen dieſes Werks, als von einer Angelegenheit ſpreche, die der Sorge der Regenten eben ſo würdig iſt, als irgend eine andre öffentliche Veranſtaltung; auch wird man mir es nicht übel nehmen,

daß ich den Verfall und die ſchlechte Anwendung der Künſte als ein die Menſchheit betreffendes Verderbniß beklage, und hier und da einen etwas ernſthaften Ton annehme. Entweder muß man mir zeigen, daß meine Begriffe von dem Weſen der ſchönen Künſte falſch und übertrieben ſind, oder man muß die Folgen, die ich daraus ziehe, gelten laſſen: ſtehen jene, ſo müſſen auch dieſe feſt ſtehen.

Hieraus wird man auch zugleich abnehmen, daß ich über die ſchönen Künſte als ein Philoſoph, und gar nicht als ein ſo genannter Kunſtliebhaber, geſchrieben habe. Diejenigen, die mehr curiöſe, als nützliche Anmerkungen über Künſtler und Kunſtſachen hier ſuchen, werden ſich betrogen finden. Auch war es meine Abſicht nicht, die mechaniſchen Regeln der Kunſt zu ſammeln, und dem Künſtler, ſo zu ſagen, bey der Arbeit die Hand zu führen. Das Praktiſche in allen Künſten wird durch Uebung erlangt, und nicht durch Regeln erlernt. Zudem bin ich kein Künſtler, und weiß wenig von den praktiſchen Geheimniſſen der Kunſt. Was ich hier und da davon ſage, ſteht mehr in der Abſicht da, jungen Künſtlern die Aufmerkſamkeit und den Fleiß zu ſchärfen, und den Liebhabern die Schwierigkeiten, die ſich bey der Ausübung zeigen, begreiflich zu machen, als den Künſtler zu unterrichten. Denn welcher Menſch von irgend einigem Nachdenken wird ſich einfallen laſſen, daß er, als ein in der Ausübung unerfahrner, denen, die ſchon eigene Uebung und Erfahrung haben, Regeln geben könnte?

Darin aber glaube ich dem Künſtler durch dieſe Arbeit nützlich zu ſeyn, daß ich ihn überall ſeines Berufs erinnere; daß ich ihn warne, ſeine Zeit nicht auf Kleinigkeiten zu verwenden; daß ich ihm hier und da nützliche Regeln gebe, wie er ſein Genie ſchärfen, ſeinen Geſchmak verbeſſern, wie er ſtudiren, wie er ſich in Begeiſterung ſetzen, und was er überall bedenken ſoll, wenn er ſicher ſeyn will, ein gutes Werk zu machen. Dieſes ſind Sachen, worüber ich mir, ohne mich für einen Kunſtkenner auszugeben, verſchie-

denes ganz nützliches geſagt zu haben ſchmeichle. Und darauf gründet ſich die Hoffnung, daß auch der Künſtler ſelbſt dieſes Werk für ſich nützlich finden werde.

Für den Liebhaber, nämlich nicht für den curiöſen Liebhaber, oder den Dilettante, der ein Spiel und einen Zeitvertreib aus den ſchönen Künſten macht, ſondern für den, der den wahren Genuß von den Werken des Geſchmaks haben ſoll, habe ich dadurch geſorget, daß ich ihm viel Vorurtheile über die Natur und die Anwendung der ſchönen Künſte benehme; daß ich ihm zeige, was für großen Nutzen er aus denſelben ziehen könne; daß ich ihm ſein Urtheil und ſeinen Geſchmak über das wahrhaftig Schöne und Große ſchärfe; daß ich ihm eine Hochſchätzung für gute, und einen Ekel für ſchlechte Werke einflöße; daß ich ihm nicht ganz unſichere Merkmale angebe, an denen er das Gute von dem Schlechten unterſcheiden kann. Auch ihm zu gefallen, habe ich viele Kunſtwörter erkläret, hier und da etwas von hiſtoriſchen Nachrichten eingeſtreut, und auch bisweilen von dem Verfahren der Künſtler etwas geſagt; damit er doch einigermaßen begreife, durch welche Mittel es dem Künſtler gelinget, das, was ſein Genie erfunden hat, in dem Werke darzuſtellen.

Dieſes waren alſo bey Verfertigung des Werks meine Abſichten. Wie weit ich ſie erreichen werde, wird die Zeit lehren. Ich ſelbſt ſehe es gar wohl ein, daß meine Arbeit nur noch ein ſchwacher Verſuch iſt, die ſchönen Künſte Kennern und Liebhabern in ihrem unverfälſchten Glanze zu zeigen. Wer von dieſem Werk eine Vollkommenheit erwartet, die mit der Länge der Zeit, die von ſeiner erſten Ankündigung bis itzt verfloſſen iſt, in einem Verhältniß ſteht, der wird es ſehr unter ſeiner Erwartung finden. Aber es ſey mir erlaubt, zu meiner Entſchuldigung dieſes zu ſagen, daß gerade in die Zeit, in welcher ich mich mit dieſer Arbeit beſchäfftiget habe, die unruhigſten Jahre meines Lebens, die wichtigſten Veränderungen meiner äußerlichen Umſtände, die mühſamſten Amtsverrichtungen, und noch dabey die größten

Zer-

Zerſtreuungen fallen; daß ich an dieſem Werke ganze Jahre lang nicht nur die Arbeit unterbrechen, ſondern es beynahe ganz aus dem Geſichte verlieren müſſen.

Dieſes könnte nun zwar einem durchaus ſchlechten Werke nicht zur Rechtfertigung dienen; aber es entſchuldiget die, einem ſonſt guten Werk anklebenden Unvollkommenheiten, zumal wenn man, wie ich, wichtige Gründe gehabt hat, die Herausgabe nicht länger zu verſchieben. Hätte ich dieſes gethan, und hätte ich das Werk ſo lange zurük behalten ſollen, bis ich damit zufrieden geweſen wäre, ſo würde es nie an den Tag gekommen ſeyn. Alſo mußte ich mich entſchließen, es entweder ganz zu unterdrüken, oder mit allen Mängeln, die es hat, herauszugeben. Dieſe Mängel und Unvollkommenheiten werden wenig Leſer ſo ausführlich darin erkennen, als ich ſelbſt. Aber ich will nicht mein eigner Tadler ſeyn, ſondern vielmehr, ſo weit es ſich ſchiket, den Tadel, der auf mich fallen könnte, von mir ablehnen.

Anfänglich hatte ich mir vorgeſetzt, keinen einzigen Artikel, der in einem ſolchen Werke natürlicher Weiſe geſucht wird, wegzulaſſen. Auch die öftern Unterbrechungen der Arbeit ließen mich bald ſehen, daß ich darauf nicht würde beſtehen können. Ich hatte weder Zeit genug mich einer gänzlichen Vollſtändigkeit zu verſichern, noch Kenntniß genug, gar alle in jeden Zweig der Kunſt einſchlagende Artikel zu bearbeiten. Daher kommt es alſo, daß einige Artikel vorſetzlich, andre aus Verſeheu, weggeblieben ſind, ob ſie gleich eben ſo viel Anſpruch auf den Platz hatten, als andere, die da ſtehen. Unter andern war ich erſt willens alle große Männer, deren Werke ich vor mich nehmen konnte, nach ihrem Genie zu charakteriſiren, jedem großen Redner und Dichter einen Artikel zu widmen, worüber man in dieſem Theile einige Verſuche in den Artikeln Aeſchylus, Euripides, Homer u. a. finden wird. Dieſes auszuführen war über meine Kräfte und über meine Zeit. Was aber darüber einmal entworfen war, ließ ich

ſtehen, um etwa künftige Verbeſſerer dieſes Werks zu ermuntern, dieſen Mangel zu erſetzen.

Eine andre Unvollkommenheit des Werks liegt in der Ungleichheit, die man zwiſchen verſchiedenen Artikeln, ſowol in der Behandlung der Materien, als in der Schreibart, antreffen wird. Einige Artikel ſind länger, andre kürzer, als ich ſie gewünſcht hätte; in einigen herrſcht ein ſteifer dogmatiſcher Ton, andre ſind etwas andringlicher und wärmer vorgetragen; einige Materien ſind etwas methodiſch behandelt, da über andre nur einzelne Anmerkungen gemacht werden. Dieſes alles habe ich eingeſehen, aber dem Uebelſtand, der aus dem Mangel der Gleichförmigkeit entſteht, nicht abhelfen können.

Noch eine Erinnerung, die ſich über die meiſten Artikel des Werks erſtrekt, muß ich zu Abwendung nachtheiliger Urtheile beybringen. Ich habe in dem ganzen Werk den Charakter eines Philoſophen, und nicht eines Gelehrten, vielweniger eines bloſſen Sammlers angenommen. Meine Abſicht war gar nicht, alles zu ſammeln, was etwa gutes über jeden äſthetiſchen Gegenſtand geſchrieben worden. Warum ſollte ich im Artikel über die Comödie alle Comödien, und im Artikel Heldengedicht alle Epopöen die Muſterung paßiren laſſen? Noch weniger nahm ich mir vor, alles Falſche, was gelehrt worden, und noch gelehrt wird, zu widerlegen Meine Hauptſorge war, bey jedem Gegenſtand den wahren Geſichtspunkt, aus dem man ihn betrachten muß, wenigſtens den, woraus ich ihn betrachte, feſtzuſetzen, und dann dasjenige, was ich ſelbſt in dieſer Stellung ſah, vorzutragen.

Nun bin ich weit entfernt zu glauben, daß ich alles geſehen und meine Materien erſchöpft habe, oder daß ich überall den rechten Punkt getroffen, oder überall völlig richtig geſehen habe. Ich bilde mir ſo wenig ein, das weitere Nachforſchen über die Gegenſtände des Geſchmaks überflüßig gemacht zu haben, daß ich hoffe, eine der angenehmſten Früchte meiner Arbeit werde die ſeyn, daß ſie neue Unterſuchungen veranlaſſen werde.

Mei-

Meinen Grundſätzen, worauf alle Unterſuchungen über Werke des Geſchmaks ſich ſtützen müſſen, verſpreche ich Beyfall, aber ich hoffe, daß der Gebrauch, den andre nach mir davon machen werden, den Künſten weit mehr aufhelfen werde, als das, was ich zu dieſem Behuf gethan habe.

Wenn ich hier und da, wo ich etwa von dem gegenwärtigen Zuſtand der Künſte und des Geſchmaks ſpreche, etwas Unzufriedenheit äußere, ſo muß man dieſes nicht als Verachtung und Tadelſucht aufnehmen. Ich habe es darum hier zum voraus geſagt, daß ich ſehr hohe Begriffe von dem Werth der ſchönen Künſte und von dem Beruf eines Künſtlers habe. Wenn ich nun nach dieſen Grundſätzen einen ſo genannten witzigen Kopf, einen Menſchen, der feine Kleinigkeiten macht, nicht für einen wahren Dichter; einen Mann, der ſchön coloriret, oder fein zeichnet, darum noch nicht für den rechten Mahler halte; oder wenn ich der Nation, die viele Werke des Geſchmaks beſitzt, darin das Mechaniſche der Kunſt vollkommen, auch allenfalls die Erfindung geiſtreich iſt, wenn ich ihr, ſage ich, den wahren Beſitz der Kunſt abſpreche: ſo iſt es nicht Verkleinerung ihrer Talente, ſondern nothwendige Folgerung aus meinen Grundſätzen. Da ich dieſe einmal feſtgeſetzt glaubte, ſo hatte ich keinen Grund die Folgerungen, die daraus fließen, zu fürchten. Darum habe ich überall mit der Freymüthigkeit geſprochen, die einem Philoſophen geziemet.

Ich bitte zu bedenken, daß ich alles, was den guten Geſchmak betrifft, für eine ſehr wichtige Angelegenheit, und gar nicht, wie viele thun, für ein Spielwerk halte. Bey dieſer Art zu denken, halte ich es für ein Verbrechen, das Publikum, oder die Künſtler, durch Schmeicheleyen ſich günſtig zu machen. Da ich einmal deutlich einſehe, wie genau die ſittliche Bildung des Menſchen mit der Ausbreitung des guten Geſchmaks zuſammenhängt, ſo iſt es mir nicht möglich, mit Gleichgültigkeit von Din-

gen zu reden, die nach meiner Einſicht den Geſchmak verderben, und die ſchönen Künſte von ihrem großen Zwek abführen.

In dem Reiche des Geſchmaks giebt es, ſo wie in der Philoſophie, verſchiedene Sekten und Schulen, die in ihren Grundſätzen und Lehren weit auseinander ſind, und wo die meiſten Anhänger der Häupter der Schulen, ohne weitere Unterſuchung, beym Loben und Tadeln nachſprechen, was dieſe einmal für gut gefunden haben. Ich habe vermuthlich oft gegen ſolche Schullehren angeſtoßen. Dieſes ſoll nun weiter nichts auf ſich haben, als daß ich mir die Freyheit nehme, auch meine Meynung zu ſagen, ſo wie es die, die vor mir anders geurtheilt haben, auch gethan. Hanc veniam damus petimusque viciſſim.

Sulzer.

Vorrede
zu der zweyten Ausgabe.

Ich vermuthe, daß die meiſten Leſer dieſes Werks bey einer neuen Ausgabe deſſelben beträchtliche Zuſätze zur Ausfüllung der darin befindlichen Lüken, und mancherley Veränderungen zu deutlicherer Beſtimmung, oder auch zur Verbeſſerung meiner Theorie erwarten: man wird aber beydes nur ſelten finden. Darum halte ich für nöthig die wahren Gründe davon anzuzeigen, damit man mich nicht eines eitlen Stolzes beſchuldige, als wenn ich dieſes Werk für vollſtändig hielte, oder die Mängel und Unvollkommenheiten deſſelben, die, wenn ich ſelbſt ſie nicht einſähe, hier und da in periodiſchen Schriften, worin dieſes Werk beurtheilet wird, mir deutlich genug vorgehalten worden, nicht, wenigſtens zum Theil, eingeſtünde. Schwerlich wird irgend einer meiner Leſer alle Lüken und alle Unrichtigkeiten, die in dieſer Theorie vorkommen, vollſtändiger und überzeugender einſehen, als ich ſelbſt. Aber ich befinde mich leider außer Stand, ihr mehr Vollkommenheit zu geben.

Ein fataler Zufall hat mich ſeit fünf Jahren meiner Geſundheit unwiederbringlich beraubet; und das beſtändig anhaltende Gefühl meiner Leibesſchwachheit, und die Veranſtaltungen, das Wenige, was mir von Geſundheit übrig geblieben, zu erhalten, machen mir jede Arbeit, die einige Anſtrengung der Kräfte erfodert, unmöglich, oder wenigſtens gefährlich.

Ich hoffe, daß dieſe Entſchuldigung, mein Werk bey dieſer zweyten Ausgabe nicht vollſtändiger und beſſer zu liefern, für gültig wird angenommen werden.

Sulzer.

Zur Nachricht.

Da ſich in die deutſche Kunſtſprache viel fremde Wörter eingeſchlichen haben, die einigen Leſern geläufiger ſeyn möchten, als die, welche an ihrer ſtatt in dieſem Werke gebraucht worden: ſo ſchien es nöthig, folgendes Verzeichniß davon hier vorangehen zu laſſen. Wer alſo in dieſem Werk etwas unter einem fremden Kunſtwort aufſucht, ohne dieſes Wort in der alphabetiſchen Ordnung zu finden, kann dieſes fremde Kunſtwort in folgendem Verzeichniß aufſuchen, und ſehen, in was für einem Artikel von der Sache, die damit bezeichnet wird, geſprochen wird.

Verzeichniß der fremden Kunſtwörter, die in dem I u. II Theile dieſes Werks keine beſondern Artikel haben.		Verzeichniß der eigentlichen Wörter, welche hier für die fremden Kunſtwörter gebraucht worden, oder der Artikel, in welchem das, was jene fremde Kunſtwörter betrifft, vorkommt.
A.		
Accompagnement. (Muſik.)	— —	Begleitung.
Acteur. (Schauſpielkunſt.)	— —	Schauſpieler.
Action. (Des Schauſpielers und des Redners.)		Vortrag. Spiel.
Affekt. — —	— —	Leidenſchaft.
Amplification. (Beredſamkeit.)	— —	Erweiterung.
Antitheſe. (Beredſamkeit.)	— —	Gegenſatz.
Apoſtrophe. (Beredſamkeit.)	— —	Anrede.
Applicatur. (Muſik.)	— — —	Anſetzung.
Arcade. (Baukunſt.)	— — —	Bogenſtellung.
Architrav. (Baukunſt.)	— —	Unterbalken.
Attitüde. (Zeichnende Künſte.)	— —	Stellung. Gebehrden.
B.		
Baluſter. (Baukunſt.)	— —	Doken.
Baluſtrade. (Baukunſt.)	— —	Dokengeländer. Geländer.

Baſa-

Baſament. (Baukunſt.)	—	—	Bilderſtuhl. Säulenſtuhl.
Baſe. Baſis. (Baukunſt.)	—	—	Fuß.
Bas-Relief. (Bildhauerkunſt.)	—	—	Flaches Schnitzwerk.
Bicinien. (Muſik.) —	—	—	Zweyſtimmig.
Boſſages. (Baukunſt.)	—	—	Quader.
Bürleske. (Schöne Künſte.)			Poſſirlich.

C.

Cäſur. (Dichtkunſt.) —	—	—	Abſchnitt.
Canelüres. (Baukunſt.)	—	—	Krinnen.
Cantabel. (Muſik.) —	—	—	Singend.
Capiteel. (Baukunſt.)	—	—	Knauff.
Carnation. (Mahlerey.)	—	—	Fleiſchfarb.
Clair-Obſcur. (Mahlerey.)	—	—	Helldunkel.
Clauſel. (Muſik.) —	—	—	Cadenz. Schluß.
Comes. (Muſik.) —	—	—	Gefährte.
Compartiment. (Baukunſt.)	—	—	Felder.
Componiſte. (Muſik.)	—	—	Tonſetzer.
Compoſition. (Muſik.)	—	—	Satz.
Conſole. (Baukunſt.)	—	—	Kragſtein.
Contour. (Zeichnende Künſte.)	—	—	Umriß.
Contraſt. (Schöne Künſte.)	—	—	Gegenſatz.
Contraſubjekt. (Muſik.)	—	—	Gegenſatz.
Contretems. (Muſik.)	—	—	Verzögerung.
Corniſche. (Baukunſt.)	—	—	Kranz.
Correkt. (Schöne Künſte.)	—	—	Richtig.
Coſtume. (Mahlerey.)	—	—	Ueblich.

D.

Declamation. (Redende Künſte.)	—	—	Vortrag.
Decoration. (Schaubühne.)	—	—	Verzierung.
Denouement. (Dichtkunſt.)	—	—	Entwiklung.
Dialogue. (Redende Künſte.)	—	—	Geſpräch.
Diminution. (Muſik.)	—	—	Theilung.
Diſpoſition. (Schöne Künſte.)	—	—	Anordnung.
Drapperie. (Zeichnende Künſte.)	—	—	Gewand. Falten.
Dux. (Muſik.) —	—	—	Führer.

E.

Ekloge. (Dichtkunſt.) — — Hirtengedicht.
Email. (Mahlerey.) — — Schmelzmahlerey.
Emphaſis. (Redende Künſte.) — — Nachdruk.
L'Enſemble. (Schöne Künſte.) — — Im Ganzen.
Entablement. (Baukunſt.) — — Gebälk.
Enthuſiasmus. (Schöne Künſte.) — — Begeiſterung.
Epigramm. (Dichtkunſt.) — — Sinngedicht.
Epithete. (Redende Künſte.) — — Beywort.
Epopöe. (Dichtkunſt.) — — Heldengedicht.
Etage. (Baukunſt.) — — — Geſchoß.
Exergue. (Zeichnende Künſte.) — — Abſeite.
Expoſition. (Redende Künſte.) — — Ankündigung.
Expreſſion. (Schöne Künſte.) — — Ausdruk.

F.

Faßade. (Baukunſt.) — — — Außenſeite.
Feſton. (Baukunſt.) — — — Fruchtſchnur.
Fiction. (Schöne Künſte.) — — Erdichtung. Dichtungskraft.
Frontiſpice. } Fronton. } (Baukunſt.) — — Giebel.

G.

Geſtus. (Redende Künſte.) — — Gebehrde. Anſtand. Vortrag.
Grazie. (Schöne Künſte.) — — Reiz.

J.

Idylle. (Dichtkunſt.) — — Hirtengedicht.
Imitation. (Muſik.) — — Nachahmung.
Impoſt. (Baukunſt.) — — Kämpfer.
Inverſion. (Redende Künſte.) — — Verſetzung.
Ironie. } Ironiſch. } (Redende Künſte.) — — Spott.

A.

A.
(Muſik.)

Der Name eines der ſieben Töne der heutigen diatoniſchen Tonleiter, ſonſt auch La genennt *). Dieſer Ton iſt in der Ordnung der ſechste, ſeit dem man gewohnt iſt, den unterſten Ton des Syſtems mit C zu bezeichnen. Die Alten, welche es eingeführt haben, die Töne und Sayten durch die Buchſtaben des Alphabeths zu bezeichnen, gaben natürlicher Weiſe, der tiefſten Sayte das Zeichen A und den folgenden die darauf folgenden Buchſtaben, und bezeichneten die unterſte Octave der Töne alſo: A, B, C, D, E, F, G, a. Der bekannte Guido aus Arezzo, welcher im Anfange des eilften Jahrhunderts das Notenſyſtem erfunden haben ſoll, that zu dem damaligen Syſtem der Töne in der Tiefe, alſo unter A, noch einen hinzu, den er mit dem griechiſchen Gamma Γ bezeichnete. Folglich beſtund damals die unterſte Octave aus den Tönen: Γ, A, B, C, D, E, F, G. Nach der Zeit fand man, daß unter Γ auch der Ton F und ſogar die Töne E, D und C noch gebraucht werden könnten. Daher entſtund das heutige Syſtem, welches von C anfängt, und darinn der Ton A, welcher ehedem der erſte war, nun der ſechſte iſt.

A. Bedeutet auch die Tonart, in welcher der Ton A der Grundton iſt. Die auf- und abſteigende Tonleiter der Tonarten A dur und A mol, wird, im Artikel Tonart, gefunden.

*) S. Solmiſiren.

Abdruk.
(Zeichnende Künſte.)

Jedes Werk, das durch Aufdruken eines weichen Körpers auf einen harten, die in dieſem Körper befindliche Form auf eine dauerhafte Art angenommen hat. In den zeichnenden Künſten hat man fürnehmlich zwey Gattungen Werke, die man mit dieſem Namen belegt.

Abdrüke von Kupferſtichen und Holzſchnitten. Wie die Abdrüke von den Kupferplatten gemacht werden, wird im Artikel Kupferdruker beſchrieben. Hier iſt blos von der Beſchaffenheit der Abdrüke die Rede. Von derſelbigen Kupferplatte können die Abdrüke von verſchiedener Güte ſeyn. Sowol durch das Aufreiben der Farbe auf die Platte, als durch das Preſſen derſelben, verliehrt ſie nach und nach etwas von ihrer Vollkommenheit. Die Stiche werden ſchwächer, die Platte nutzet ſich ab; zulezt verliehren ſich die feineſten Striche und die ſtärkſten werden ſtumpf. Alsdenn giebt die Platte nur ſchlechte Abdrüke. Sie können aber auch gleich anfänglich, da die Platte noch in ihrer Vollkommenheit iſt, durch unfleißige Beſorgung des Drukens ſchlecht werden.

Die beſten Abdrüke müſſen unter den erſten hundert oder zwey-

hundert, die gemacht worden ſind, ausgeſucht werden. Dieſe ſtellen die Arbeit der Kupferſtecher in ihrer Vollkommenheit dar, und das feineſte in den halben Schatten auch überhaupt in allem, was zur vollkommenen Haltung gehört, iſt darinn noch vorhanden. In den folgenden hunderten fängt die Platte an nach und nach ſchlechter zu werden, die ſtarken Striche werden ſtumpf und die feineſten zu ſchwach, oder verliehren ſich allmählig. Man kann alſo an dieſen Abdrüken weder die ganze Schönheit eines Kupferſtichs erkennen, noch von der Vollkommenheit des Gemähldes, nach welchem er gemacht iſt, urtheilen. Je feiner und vollkommener ein Gemähld in Abſicht auf die Harmonie der Farben und auf die Haltung iſt, je weſentlicher iſt es, daß man von dem Kupfer deſſelben die beſten Abdrüke habe. Die Gemählde, deren Werth blos von der Erfindung, Zeichnung und Anordnung herrührt, können aus ſchwächeren und unvollkommenen Abdrüken noch beurtheilt werden.

Ueberhaupt iſt von Abdrüken zu wiſſen, daß geſtochene Platten mehr gute Abdrüke geben, als radirte, weil die Striche in dieſen niemals ſo tief, als in jenen ſind. Eine gut geſtochene Platte giebt insgemein an tauſend leidliche Abdrüke. Eine radirte, mehr oder weniger, nachdem ſie bearbeitet iſt, 500 bis 600.

Die ſchlechteſten Abdrüke ſind diejenigen, die von Platten gemacht ſind, die ſchon aufgeſtochen worden, oder in denen man den verſchwächten Strichen wieder durch den Grabſtichel nachgeholfen hat. Wer ein wenig Erfahrung in Beurtheilung der Kupferſtiche hat, entdeket ſehr leicht die Abdrüke, die von ſolchen Platten gemacht werden.

Es würde eine ſehr vortheilhafte Sache ſeyn, wenn man Platten machen könnte, die viel mehr Abdrüke aushielten. Dazu aber iſt kein ander Mittel, als ein Metall, das feſter als Kupfer iſt, zu nehmen. Es wäre zu verſuchen, ob nicht ſtählerne Platten, oder feine eiſerne zu brauchen wären*).

(*) Was H. S. in Anſehung der verhältnißmäßigen Anzahl der möglichen, guten Abdrüke von geſtochenen und von geätzten Platten berichtet, iſt zwar die gewöhnliche, unter Gelehrten herrſchende, und in vielen Büchern befindliche Sage, wird aber von den Künſtlern ſelbſt keinesweges beſtätigt. Die Natur des Gegenſtandes, die Manier des Künſtlers, und dergleichen Dinge mehr, bringen ſehr mannichfaltige Unterſchiede hierin hervor. Wenn der eigentliche Kupferſtecher mit dem Grabſtichel nicht tief eingehen darf, entweder, weil er, wegen der Kleinheit ſeines Gegenſtandes, ſeine Schraffirungen nahe an einander legen muß, oder, weil ſein gelindes Original ihn nöthigt, ſie nur flach zu machen: ſo wird ſeine ganz geſtochene Platte weniger gute Abdrüke geben, als eine ganz radirte, deren Original dem Künſtler erlaubt hat, ſeine Züge tief einzuätzen. Von den bekannten, von H. Fiquet geſtochenen Bildniſſen, die aus einem großen, in einen ſehr kleinen Raum gebracht, und worin alle feine Züge des Gemähldes beybehalten worden ſind, haben ſchwerlich mehr, als vier bis fünfhundert dergleichen Abdrüke gemacht werden können. Und eben ſo verhält es ſich allerdings auch mit geätzten Blättern, welche, zum Beyſp. Bleyſtiftzeichnungen darſtellen. Wohl aber kann eine geätzte, freye Federzeichnung eines Rembrand oder La Fage öfter, als tauſendmal, ohne Nachtheil für die Güte des Blattes, abgedrukt werden.

*) S. Kupferplatte.

Abdrüke von geſchnittenen Steinen und Schaumünzen. Man macht ſie insgemein von feinem Siegellak. Dieſes geſchieht entweder in der Abſicht, ſie als Kunſtwerke, in Mangel der Originalien aufzubehalten, oder zum Behuf der Abgüſſe und der Paſten zu verſchiken. In beyden Fällen iſt ſehr nöthig, das feineſte Lak zu nehmen, und ſie auf Täfelchen von Holz zu machen, weil die Abdrüke auf Papier ſich insgemein werfen. Man kann ſie auch in Wachs machen; aber dieſe Materie wirft ſich ebenfalls, und da ſie ſehr bald weich wird, könnte die Wärme den Abdrüken leicht alle Schärfe benehmen. Eine beſondere Art von Abdrüken ſind die, welche man mit Schnelloth von Schaumünzen macht. Wir wollen das Verfahren kürzlich beſchreiben.

Das Schnelloth, oder die Maſſe zu dieſen Abdrüken, beſteht aus Bley und Zinn, die zu gleichen Theilen zuſammen gemiſcht ſind. Zuerſt wird das Bley geſchmolzen. Wenn es fließt, ſo wirft man etwas Fett darauf, daß es nicht zu Aſchen brenne: hernach wird das Zinn nach und nach beygemiſcht, die Maſſe wohl umgerührt und alsdenn abgegoſſen. Ehe man dieſes Metall braucht, iſt es gut, daß es vorher noch ein paarmal geſchmolzen und abgegoſſen werde, weil es dadurch ſanfter wird.

In dieſe Maſſe, die flüßig gemacht worden, werden die Schaumünzen, oder die Formen und Abdrüke derſelben, wenn ſie anfängt zu erkalten, und ihre Flüßigkeit zu verliehren, abgedrukt, oder vielmehr abgeſchlagen. Dieſes erfordert gewiſſe Handgriffe und einige Vorſichtigkeit, die wir kürzlich anzeigen wollen.

Man nimmt einen Kaſten von Holz, etwa eine Elle lang und breit, in welchem das Abſchlagen geſchieht, damit das wegſpritzende Schnelloth von den Seiten des Kaſtens aufgehalten werde. Auf den Boden des Kaſtens leget man ein halbes Buch weiches Papier, auf welchem, als auf einem Bette, das Abſchlagen geſchieht. Die Schaumünze, welche man abdruken will, oder eine harte Form derſelben, wird mit feinem Thon, oder einer andern Materie auf ein Stük Holz, das man von oben bequem anfaſſen kann, feſt gemacht, oder allenfalls halb in das Holz eingelaſſen und daran befeſtiget.

Nun nimmt man ein kleines Stük ſtarkes geleimtes Papier, beuget es an dem Rande etwas in die Höhe, als ein kleines Schächtelchen, in welchem die abzuſchlagende Münze liegen könnte. Dieſes leget man auf das, an dem Boden des Kaſtens liegende, Papier, gießt es voll von dem geſchmolzenen Schnelloth, von welchem man mit einem weichen Cartenblatt die ſich oben ſetzende Haut ſanfte abſtreift.

Wenn man merkt, daß das Schnelloth anfängt zu erkalten, und ſeine Flüßigkeit zu verliehren: ſo ſchlägt man die abzudrukende Schaumünze ſenkrecht und ſo ſtark, als man kann, darauf: ſo drükt ſie ſich ſauber in das Loth ab. Bey dem Aufſchlagen ſpritzt ein Theil des Metalls herum: man muß deshalb entweder das Geſicht wegkehren, oder eine Maske, mit Gläſern vor den Augen, vor ſich nehmen, auch die Hand mit einem Handſchuh verſehen, und überhaupt ſich ſo rüſten, daß man von dem herumſpritzenden heiſſen Metall keinen Schaden leide. Dieſes Verfahren

ren iſt uns von Herrn Lippert in Dreßden mitgetheilt worden.

Abdrüke geſchnittener Steine in Glas, werden **Paſten** genennt, und an ihrem Orte beſchrieben; von den Abdrüken derſelben in eine weiſſe thonartige Materie iſt in dem Artikel Abgüſſe das mehrere nachzuſehen.

Abentheuerlich.
(Dichtkunſt.)

Eine Art des falſchen Wunderbahren, dem ſelbſt die poetiſche Wahrſcheinlichkeit fehlet. Von dieſer Art ſind die ungeheuren Heldenthaten und andere Begebenheiten, die man in den alten Ritterbüchern findet. Der eigentliche Charakter des Abentheuerlichen beſteht darinn, daß es aus einer Welt hergenommen iſt, wo alles ohne hinreichende Gründe geſchieht, wie in den Träumen. Dinge, die in der Ordnung der würklichen Natur unmöglich ſind, werden ordentliche Begebenheiten in der abentheuerlichen Welt.

Das Abentheuerliche findet ſich ſowol in Begebenheiten, als in Handlungen, in Sitten und in Charakteren. In den zeichnenden Künſten iſt das ſo genannte **Groteske** eine Art des Abentheuerlichen, und dahin gehören auch die chineſiſchen Mahlereyen, da Häuſer und Landſchaften in der Luft ſchweben.

Dieſe Gattung des Ungereimten herrſcht insgemein in den Träumen, wo die unmöglichſten Dinge würklich ſcheinen; aber jede erhitzte und vom Verſtande ganz verlaſſene Einbildungskraft, bringt abentheuerliche Vorſtellungen hervor. Es ſcheinet, daß die Völker der heiſſen Morgenländer, mehr, als andre, dieſen Ausſchweifungen der Einbildungskraft unterworfen ſeyen; denn der Hauptſitz des Abentheuerlichen iſt in den Romanen, in den Gedichten und ſo gar in der Theologie dieſer Völker. In den arabiſchen Erzählungen von tauſend und einer Nacht, iſt faſt alles in dieſer Art. Die abendländiſchen Völker ſcheinen durch ihre Bekanntſchaft mit den Arabern, auf das Abentheuerliche gekommen zu ſeyn, und Spanien, wo ehemals jene Völker ſich am meiſten ausgebreitet hatten, ſcheint das übrige Europa damit angeſtekt zu haben. Es iſt eine Zeit geweſen, wo dieſe Ausſchweifungen aus der Einbildungskraft in die Sitten und in die Geſinnungen übergegangen ſind; wo man abentheuerlich gehandelt hat.

Seitdem Vernunft und Geſchmak in den neuern Zeiten wieder empor gekommen, wird das Abentheuerliche von den Dichtern blos zur Beluſtigung nachgeahmt. Erzählungen aus der abentheuerlichen Welt hergenommen, ſind oft ſehr ergetzend und ein Labſal des Geiſtes in den Stunden, da man von Nachdenken ermüdet, dem Verſtand eine gänzliche Ruhe geben muß. Gute Werke von dieſer Art haben ihren Werth. Es ſcheinet, daß Hr. **Wieland** bey Bekanntmachung ſeines **Idris** die Abſicht gehabt, Deutſchland ein Werk dieſer Gattung zu liefern, das in ſeiner Art claßiſch werden ſollte, ſo wie es der Orlando furioſo des **Arioſt** in Italien iſt. Es fehlt in der That dieſem Werk nicht an glänzenden poetiſchen Schönheiten; doch ſcheint etwas mehr, als dieſes erforderlich zu ſeyn, um ein Buch bey einer ganzen Nation claßiſch zu machen.

So angenehm das Abentheuerliche in ſcherzhaften Werken werden kann, ſo widrig wird es, wenn

wenn in ernſthaften Werken, aus Mangel der Ueberlegung, das Groſſe und das Wunderbare dahin ausarten. Die Gränzen der einander gerade entgegen ſtehenden Dinge, liegen insgem..n nahe aneinander. Wenn der Dichter da, wo er das Große oder das Wunderbare behandelt, das Nachdenken nur auf einen Augenblik verläßt, ſo ſchleicht ſich plötzlich das Abentheuerliche an ſolchen Orten ein, wo es höchſt anſtößig wird. Die Begierde, gewiſſe Gegenſtände recht groß vorzuſtellen, kann dieſe Würkung thun. Es wäre zu zeigen, daß dieſes ſelbſt dem großen **Corneille** begegnet iſt, der mehr als einmal das Große ſeiner Helden, bis zum Abentheuerlichen getrieben hat. Das Große und das Wunderbare hat ſeine Gränze, die zwar nicht durch eine beſtimmte Linie kann gezeichnet werden, die aber nicht leicht überſchritten wird, wenn die Einbildungskraft und die Empfindung vom Verſtande begleitet werden *).

* *

Zur Erwerbung richtiger Begriffe von dem eigentlichen Abenteurlichen (nicht Abentheuerlich) können, zum Theil wenigſtens, die Aufſätze des Grafen Caylus, ſur la Féerie des Anciens, comparée à celle des Modernes, im 11ten B. der Hiſt. und Mem. de l'Acad. des Inſcript. der Duodezausg. und ſur l'Origine de l'anc. Chevalerie et des anc. Romans, ebend. im 23ten B. der Quartausg. — die Obſervations on the Fairy Queen of Spenſer by Th. Warton, Lond. 1772. 8. 2. B. (verglichen mit dem 2. 4. und 5ten der Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur, Schleswig 1766. 8. S. 21. u. f.) — Hurd's Letters on Chivalry and Romance in dem 3ten B. ſeiner Moral and Political Dial. Lond. 1776. 8. — die Memoires ſur l'anc. Chevalerie, p. Mr. de la Curne de St. Palaye, Par. 1769—1781. 12. 3 B. (auch in den Memoires de l'Acad. des Inſcript. befindlich) — Th. Wartons Diſſertat. on the origin of romantic fiction in Europe, vor dem 1ten Bande ſeiner Hiſtory of Engliſh Poetry, Lond. 1775. 4. deutſch in dem 3. 4. und 5ten Band des Brittiſchen Muſeums, von H. Eſchenburg, Leipz. 1778. u. f. 8. (vergl. mit H. Sprengels Recenſion derſelben in den Betrachtungen über die neuen hiſtoriſchen Schriften, Altenb. 1776. 8. B. 1. St. 3. S. 43.) — und eben deſſelben Aufſatz: Ueber die Einführung der Galanterie durch die Ritterzeiten, in den gemeinnützigen Aufſätzen aus den Wiſſenſchaften für alle Stände, 1. 2. 3. 6. 7. 8tes. St. Roſtock 1773. f. behülflich ſeyn. — Zur Vertheidigung des Syſtems von Zanberey in Taſſo's befreytem Jeruſalem ſchrieb H. Jacobi Vind. Torq. Taſſi, Gott. 1773. 4.

*) S. Uebertrieben.

Abgüſſe.

(Bildende Künſte.)

Man hat zum großen Vortheil der Kunſt, Mittel erfunden, Werke der bildenden Künſte durch das Aufgieſſen einer flüßigen ſich hernach verhärtenden Materie in vollkommener Gleichheit der Originale abzuformen. Dergleichen abgeformte Werke werden Abgüſſe genannt. Man hat ſie in Gyps, in Bley, in Schwefel und in Wachs. Gyps iſt die gemeineſte Materie dazu, weil ſie am wenigſten koſtet, und kalt kann abgegoſſen werden.

Man verfährt überhaupt dabey folgender maſſen. Das Original, oder ein Theil deſſelben wird mit einer der bemeldten flüſſigen Materien übergoſſen, die man darauf verhärten läßt. Alsdenn nimmt man ſie ſorgfältig ab und

und bekommt dadurch das, was im Original vertieft iſt, erhoben, und das erhobene vertieft. Dieſer erſte Abguß wird die **Form** genennt. Macht man in dieſe Form wieder einen Abguß, ſo wird dieſer in Abſicht der Bildung dem Original vollkommen gleich, und er iſt der eigentliche Abguß.

Es iſt leicht zu begreifen, daß ganze Körper nicht auf einmal können abgeformt werden, weil ſie, da die Form ſie ganz umgeben würde, nicht können herausgenommen werden. Man hat deswegen eine Methode erdacht, ſie Stükweiſe abzuformen, und die Stüke der Formen wieder zuſammen zu ſetzen. Das mechaniſche Verfahren dabey und die nöthigen Handgriffe zu beſchreiben, würde hier zu weitläuftig, auch zum Theil unnütze ſeyn. Man findet in allen beträchtlichen Städten Italiäner, die Gypsbilder verkaufen, von denen man dieſes lernen kann. Eine Beſchreibung des ganzen Verfahrens findet man in **Felibiens Grundſätzen der Baukunſt**.

Dieſe Abgüſſe und die Abdrüke, davon vorher gehandelt worden, leiſten den bildenden Künſten den Dienſt, welchen die Gelehrſamkeit von der Buchdrukerey hat: beyde vervielfältigen auf eine leichte Art die Werke der größten Meiſter. Der Gelehrte kann mit mäßigen Unkoſten die wichtigſten Werke der Gelehrſamkeit in ſein Cabinet, und der Künſtler eben ſo, das vornehmſte der bildenden Künſte in ſeine Werkſtelle zuſammen bringen. Durch die Abgüſſe werden die Schranken, in welchen die vornehmſten Werke bildender Künſte eingeſchloſſen geweſen, weggerükt, und Rom kann dadurch in allen Ländern zugleich ſeyn.

Nichts würde zur Ausbreitung der Kunſt vortheilhafter ſeyn, als wenn die Beſitzer der beſten Originalwerke die Verfertigung der Abgüſſe beförderten, oder auch nur erleichterten. Jede Academie der zeichnenden Künſte ſollte eine vollſtändige Sammlung der beſten Antiken haben, und würde ſie auch haben, wenn nicht die Abformung ſo oft gehindert würde. **Ludwig der XIV.** hatte das unermeßliche Anſehen, worinn er ſich durch ſeine Macht geſetzt hatte, beynahe ganz nöthig, um für ſeine Academie die Abgüſſe der vornehmſten Antiken, die in Rom ſind, zu erhalten, und **Friedrich der I. in Preuſſen** mußte beträchtliche Summen verwenden, um nur einige der vornehmſten Antiken für die Mahleracademie in Berlin abformen zu laſſen, welche doch hernach durch einen unglüklichen Brand verlohren gegangen.

Abgüſſe von kleinen Werken, von geſchnittenen Steinen und Münzen, ſind leichter zu haben. Viele Beſitzer der Originale haben ſich ein Vergnügen daraus gemacht, ſie dazu herzugeben; und der unermüdete Fleis einiger Liebhaber, nebſt der Begierde zu gewinnen verſchiedener Kunſthändler, haben ſolche Abgüſſe ungemein vermehrt. Man kann itzt in Italien um eine mäßige Summe Geldes viele tauſend Schwefelabgüſſe von geſchnittenen Steinen haben. Es wäre unbillig, wenn wir hier nicht der ruhmwürdigen Bemühungen des verdienſtvollen **Lipperts**, in Dreßden, gedächten. Dieſer rechtſchaffene Mann hat mit bewundernswürdiger Arbeitſamkeit eine beynahe unzählige Menge Abdrüke von Antiken, Steinen und Münzen aus allen Cabinetten von Europa zuſammen gebracht.

Durch die glükliche Erfindung einer Maſſe, welche ſowol dem Gyps, als dem Schwefel, weit vorzuziehen iſt, hat er ſich in Stand geſetzt, jedem Liebhaber, der es verlangt, ſeine Sammlung, oder eine Auswahl derſelben, um eine mäßige Summe zu überlaſſen. Mit dem Geſchmack des feinſten Kenners hat er aus ſeiner Sammlung über Zweytauſend der ſchönſten Stüke ausgeſucht, ſie in eine fürtreffliche Ordnung gebracht und in Europa ausgebreitet: ſo daß man ſie itzt mit der Leichtigkeit haben kann, mit welcher man Bücher aus andern Ländern kommen läßt. Es iſt zu wünſchen, daß Herr **Lippert** eine ähnliche Sammlung antiker Münzen verfertigen und eben ſo ausbreiten möchte.

(*) Auſſer dem, was der, von H. S. angeführte franzöſiſche Schriftſteller, Felibien, in den Princ. de l'Archit. de la Sculpt. et de la Peint. Liv. II. Ch. 6. S. 245. der Ausg. von 1697. davon ſagt, und das wirklich, in Rükſicht auf das, wovon in dem Artikel eigentlich die Rede iſt, in ſehr wenigem beſteht, handelt der bekannte Oreſtrio .... Wien 1774. 8. 2 Th. im 71. 72. und 73ten Abſchnitt des 2ten Bandes S. 438 u. f. von Abgüſſen von Gyps, und Abdrüken von Glas und von Schwefel.

Abhandlung.

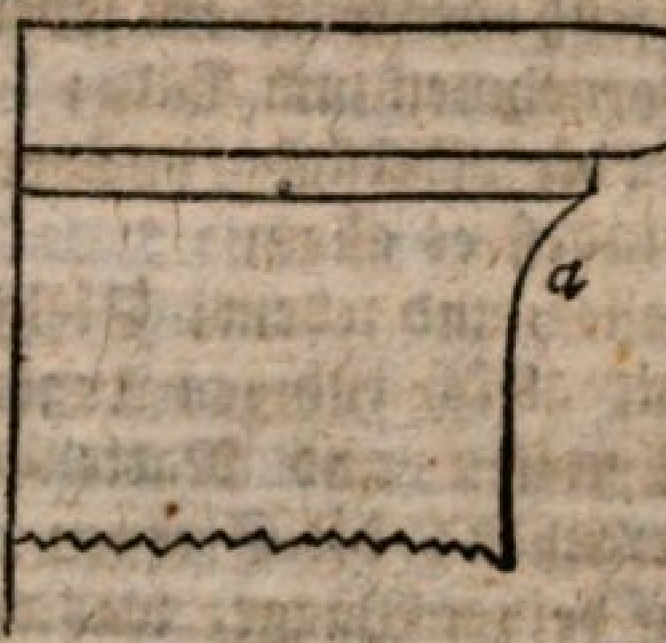
(Redekunſt.)

Der Haupttheil oder der eigentliche Körper einer förmlichen Rede, in welchem die ganze Materie der Rede vorgetragen wird. Der Abhandlung geht der **Eingang**, wenn einer da iſt, vorher, und auf ſie folget der **Beſchluß**. Alles was von der Wahl der Materie, von der Anordnung, von den Beweisgründen, von der Widerlegung, in Abſicht auf die Rede, in denen verſchiedenen Artikeln hierüber geſagt worden, gehört zur Abhandlung.

Ablauf.

(Baukunſt.)

Die Ausbeugung einer Linie oder Fläche an ihrem oberſten Ende. An



den Säulen macht die Ausbeugung *a* der Fläche des Stammes gegen den **Oberſaum**, den Ablauf aus. Man bemerkt gar bald, woher der Ablauf entſtanden iſt: weil es offenbar iſt, daß ohne ihn der Saum nicht mehr, als ein Theil des Stammes, ſondern, als eine über ihm liegende Platte erſcheinen würde. Zugleich würde alsdenn der Stamm ſein oberes Ende verliehren und aufhören ein Ganzes zu ſeyn *). Aus eben dieſem Grunde muß der **Unterſaum** des Stammes allmählig an ihn ſchließen, oder Anlaufen; daher iſt der **Anlauf** entſtanden.

Die Würkung des Ablaufes und Anlaufes iſt die Vereinigung der Säume mit dem Körper des Stamms. Deswegen iſt es unverſtändig, wenn ſie da gebraucht werden, wo keine Vereinigung ſeyn muß. Doch ſind die Baumeiſter verſchiedentlich in dieſen Fehler gefallen, da ſie den **Unterbalken** gegen den Fries anlaufen, gegen die **Platte** des **Dekels** ablaufen laſſen.

Abſchnitt.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort hat mehrere Bedeutungen, die man hier nicht nöthig hat unter einen Hauptbegriff zu

*) S. Ganz.

bringen; wir betrachten deßwegen jede beſonders.

Abſchnitt des Verſes. (Cäſur) Ein merkbarer Ruhepunkt, wodurch einige Verſe in zwey Hälften getheilt werden. Man leſe mit gehöriger Beobachtung des Klanges folgende Verſe:

Du bringſt früh oder ſpäth ein jedes
Vornehmen zum Ende;
Nichts kann dir widerſtehn, du überwindeſt es alles;
Gott von allem und jedem: Siehſt
mit gleich ruhigen Augen
Haufen Ameiſen und Nationen
vergehen; die Sternen
Wägen auf deiner Waage, was einer Mücke Gefieder*).

ſo wird man bemerken, daß jeder von den beyden erſten Verſen in zwey **Zeiten**, wie ſich die Tonkünſtler ausdrüken, oder mit einer Abänderung der Stimme, geleſen wird. Sie ſcheinet auf der einen Hälfte des Verſes zu ſteigen und auf der andern zu fallen. Im erſten Vers ſcheint ſie allmählig zu ſteigen, bis man das Wort **ſpäth** ausgeſprochen hat, nach welchem eine kleine Ruhe, oder eine unveränderte Stimme bleibt, die in der andern Hälfte des Verſes wieder fällt oder nachläßt.

Darinn gleichen ſolche Verſe einem Takt in der Muſik, der ebenfalls in zwey Theile oder Zeiten zerfällt, die der Aufſchlag und Niederſchlag genennet werden. Am merklichſten wird der Abſchnitt in unſern gewöhnlichen alexandriniſchen Verſen.

Die Seele macht ihr Glük; ihr ſind
die äuſſern Sachen
Zur Luſt und zum Verdruß nur die
Gelegenheit:
Ein wohlgeſetzt Gemüth kann Galle
ſüſſe machen,
Da ein verwöhnter Sinn auf alles
Wermuth ſtreut.

*) Noachide III. Geſang.

Alle längere Versarten haben ihre Abſchnitte, welche der Wohlklang nothwendig macht. Ihren Urſprung müſſen wir um ſo viel mehr unterſuchen, da diejenigen unſrer Kunſtrichter, die den Wohlklang der Verſe bis auf die geringſte Kleinigkeit ſcheinen zergliedert zu haben, dieſen Punkt verſäumet haben.

Schon die ungebundene Rede (um ſo viel mehr die gebundene) hat etwas von dem Charakter der Muſik, oder des Tonſtüks an ſich. Worinn dieſes beſtehe, iſt an ſeinem Orte*) deutlich gezeiget worden. Eine Haupteigenſchaft der wohlklingenden Rede alſo, iſt das **rythmiſche** derſelben, wodurch ſie in Glieder abgetheilt wird. Daher entſtehen in der Muſik der **Takt**, die **Einſchnitte** und die **Perioden**, in dem Takt aber, die **Zeiten** des Auf- und Niederſchlages. Alles was von dem natürlichen Urſprung**) dieſer Dinge angemerkt worden, gilt auch von der gebundenen Rede, darinn der Vers mit dem Takt, der Abſchnitt deſſelben mit den Zeiten des Takts, genau übereinkommen. Wie aber die ungebundene Rede weniger an einen beſtimmten Wohlklang gebunden iſt, als die Verſe, ſo ſind es dieſe viel weniger, als die Muſik. Daher ſie zwar ihre abgemeſſenen Takte, aber nicht eben ihre gleichen Zeiten deſſelben haben. In dem Takt ſind die Zeiten überall durch das ganze Stük, darinn er herrſcht, vollkommen gleich, in dem Vers aber leidet der Abſchnitt eine Veränderung. Hiedurch iſt alſo das Weſen und der Urſprung des Abſchnitts beſtimmt.

Wer nicht auf die Natur der Muſik, in welcher der wahre Urſprung des Verſes und des Abſchnitts

*) Art. Wohlklang.
**) S. Muſik. Takt.

ſchnitts gegründet iſt, zurük ſehen will, der kann ſich ſeinen Urſprung auch ſo vorſtellen. Wenn wir Verſe leſen, ſo müſſen wir der Stimme außer den Wendungen, die ihr ſchon in der ungebundenen Rede zukommen, noch eine andre geben, die dem Gange des Verſes eigen iſt. In kurzen Versarten iſt das Metrum hiezu hinlänglich, zumal, da dergleichen Verſe insgemein durch ihre Ungleichheit eine angenehme Abwechſelung machen. Längere Verſe aber, zumal ſolche, die einerley Füße haben, wie unſre Alexandriner, erfordern mehr Abwechſelung des Tons, der ſich erſt allmählig heben und dann wieder ſinken muß, ſo wie im Fortſchreiten der Fuß ſich hebt und wieder ſinkt.

Mit gleich ſtarkem Athem iſt es ohnedem nicht möglich einen Hexameter auszuſprechen. Dieſes, mit dem dunkeln Gefühl, daß ein ſolcher Vers zu lang ſey, um durchaus mit einerley Stimme vorgetragen zu werden, macht, daß wir jeder Hälfte ihre beſondere Schattirung der Stimme geben, wenn uns nur der Dichter die Gelegenheit dazu nicht gänzlich benommen hat. Sobald wir den Vers nicht mehr mit Wohlklang leſen, ſondern **Scandiren**, ſo verliehrt ſich der Abſchnitt ganz.

Allein da der Vers ein einziges unzertrennliches Glied iſt, deſſen Theile nicht von einander abgelöſt ſind, ſo muß der Abſchnitt ſo ſeyn, daß man bey der kleinen Ruhe, nach dem erſten Theil deſſelben, fühlt, es gehöre noch ein andrer Theil dazu. Dieſes wird offenbar dadurch erhalten, daß der Abſchnitt mitten in einen Fuß fällt; denn dadurch werden wir gehindert zu lange auf dem Ruhepunkt zu verweilen, und das Ohr fühlt, daß noch etwas folgen müſſe. In dem Vers:

> Du bringſt früh oder ſpäth — ein jedes Vornehmen zu Ende.

kann man ſich nach ſpäth einen Augenblik verweilen, um der Stimme zur andern Hälfte des Verſes eine neue Modification zu geben; aber man fühlt bey dem Verweilen, da der dritte Fuß noch nicht ganz ausgeſprochen iſt, daß man noch nicht zum Ende des Taktes ſey. Es iſt daher eine Unvollkommenheit des Abſchnitts, wenn derſelbe nicht nur einen Fuß, ſondern ſogar einen völligen Sinn endiget; wie in dem halben Vers: **Die Seele macht ihr Glück.** Denn da könnte ſich das Gefühl des Fortfahrens verliehren, und würde ſich in der That verliehren, wenn wir nicht aus Liebe zum Wohlklang, ohne es zu wiſſen, dieſen jambiſchen Vers, als einen trochäiſchen leſen würden, dem eine kurze Sylbe vorgeſetzt iſt.

> Die|Seele|macht ihr|Glük; ihr ſind die|äuſſern|Sachen.

Auf dieſe Weiſe retten wir die völlige Trennung des Verſes in zwey Verſe. Man kann es alſo zur Regel machen, daß der Abſchnitt nicht an das Ende, ſondern in die Mitte eines Fußes falle.

Da er auch nothwendig ein Verweilen verurſachet, ſo iſt ferner natürlich, daß er nach einer langen Sylbe ſtehe, weil ſich dieſe zum Verweilen am beſten ſchiket. Dieſes nennt man einen **männlichen Abſchnitt.** Fällt er nach einer kurzen Sylbe, wie in dieſen Verſen:

> Wie zärtlich klagt der Vogel, und ladet durch den Hayn,
> Den kaum der Lenz verjüngert, ſein künftig Weibchen ein!

ſo ſcheint es weniger natürlich, und würde beynahe ganz unmöglich fallen, wenn nicht der Dichter die Ruhe mit Gewalt her-

vorbrächte, indem er durch Einſchiebung einer, in ſein Metrum eigentlich nicht gehörigen, Sylbe, den Fluß des Verſes unterbricht. Dadurch aber verfällt er in den andern Abweg, und macht in der That aus einem Vers zwey.

Es ſcheint aber, als wenn die Dauer oder der Nachdruk einer langen Sylbe noch nicht einmal hinlänglich zum Abſchnitt wäre, und daß er am Ende eines ganzen Wortes müßte genommen werden: finitis partibus orationis fiunt, ſagt Diomedes von den Abſchnitten. Daher kommt es, daß der Abſchnitt in den drey letzten, der oben aus der Noachide angezogenen Verſe ziemlich zweydeutig wird. Der Grammatiker Diomedes ſagt, daß die Griechen den Abſchnitt an vier verſchiedenen Stellen geſetzet haben; allein die Regeln dienen hier zu nichts, wo der Dichter blos dem Gehör folgen kann.

✱ ✱

Ueber den Urſprung des Abſchnittes im Verſe hat Batteux (S. H. Schlegels Ueberſ. S. 191 und S. 212. Ausg. vom J. 1770.) ſehr methodiſch — oder lieber unmethodiſch — philoſophirt; beſſer iſt, was er, wenn man es auf den Vers anwendet, in ſeinem gröſſern Werke (in H. Ramlers Ueberſ. B. 4. S. 135. 4te Ausg.) und was Marmontel in dem ſiebenten Kapitel der Poet. franc. (B. 1. S. 261 u. f. Par. 1763. 8.) davon ſagt. Hrn. Ramlers eigenes Kapitel in dem Werke des erſtern (B. 1. S. 163) "**von der deutſchen Verskunſt**" — ſo wie Hrn. Schlegels Abhandlung, "**von der Harmonie des Verſes**" (bey ſ. Batteux B. 2. S. 477) — und der vierte Abſchnitt des achtzehnten Kapitels der Elements of Criticism von Home, können den vorſtehenden Artikel ergänzen helfen. —

Abſchnitte in der Baukunſt, ſind in der toſcaniſchen Ordnung einiger Baumeiſter hervorſtehende Theile an dem Fries, welche ſo wie die Dreyſchlitze der doriſchen Ordnung die Balkenköpfe des oberſten Bodens vorſtellen. Die Alten fielen nicht auf dieſe Abſchnitte, die Scamozzi zuerſt, aber nur über jede Säule einen, angebracht hat. Dadurch hat er dieſer ohnedem ſchon kahlen Ordnung ein noch magerers Anſehen gegeben. Mit mehr Geſchmack hat Goldmann ſie durch den ganzen Fries angebracht, und ſie, weil ſie eben ſo, wie die Dreyſchlitze entſtanden, auch denſelbigen Regeln unterworfen *).

Abſeite.

Iſt im gemeinen Sinn ein kleiner Raum oder Platz neben einem großen Hauptplatz. Daher hat es in den ſchönen Künſten zwey beſondere Bedeutungen bekommen.

Abſeiten in der Baukunſt werden vornehmlich in den, nach gemeiner Art gebauten, Kirchen die beyden Theile genannt, welche rechts und links an dem Hauptraum, der das Schiff genennet wird, liegen, die man als Gänge anſehen kann, durch welche man, ohne durch das Schiff zu gehen, an welchen Ort deſſelben man will, kommen kann.

Abſeite einer Schaumünze, Exergue, ein unten an der einen Hauptſeite abgeſonderter Platz, auf welchem insgemein die Jahrzahl oder etwas von Nebenumſtänden der, auf der Münze vorgeſtellten Sache, angezeiget wird **).

*) S. Dreyſchlitz.

**) S. Schaumünze.

Abzeich-

Abzeichnen, auch Durchzeichnen.

Eine Zeichnung vom Papier auf einen andern Grund, beſonders aber auf den Firnisgrund, zum Radiren, mechaniſch übertragen. Durch das mechaniſche iſt dieſe Arbeit vom eigentlichen Zeichnen mit freyer Hand verſchieden; denn beym Abzeichnen führt die Hand den Stift über alle Striche der Originalzeichnung hin.

Man verfährt hiebey auf verſchiedene Weiſe. Will man die Abzeichnung auf Papier haben, ſo legt man ein, mit fein geriebenem Rothſtein, oder etwas fett gemachtem Ruß, auf einer Seite beſtrichenes Papier, zwiſchen das Original und das Blatt, auf welches die Abzeichnung kommen ſoll; mit einem feinen Stifte von Silber, Elfenbein oder hartem Holze, fährt man mit mäßigem Druken über die Striche des Originals, welche ſich dadurch von dem gefärbten Papier auf das untere Blatt abdruken. Noch kürzer wäre es, wenn man ohne das Mittelblatt gleich die Originalzeichnung auf der unrechten Seite färbte. Auf dieſe Art wird die Zeichnung auch auf den Grund einer Kupferplatte getragen.

Was auf dieſe Art abgezeichnet iſt, wird, nachdem es geäzt und von der Platte abgedrukt worden, verkehrt vorgeſtellt. Nämlich, was im Original die rechte Seite ausmacht, iſt im Abdruk die linke. Und daher kommt es, daß in ſo manchem Kupfer die Degen an der rechten Hüfte hängen, oder mit der linken Hand gezogen werden. Will man dieſes vermeiden, ſo muß man die Originalzeichnung verkehrt auf den Grund tragen. Dieſes kann auf folgende Art geſchehen. Man beſtreicht ein feines Papier mit Terpentinſpiritus, davon wird es durchſichtig. Wenn es troken worden, ſo legt man daſſelbe auf die Originalzeichnung, die alsdenn ſehr klar durchſcheinet, ſo daß ſie mit Tuſch oder einer andern Farbe auf das Oelpapier kann abgezeichnet werden. Legt man nun dieſe Zeichnung verkehrt auf den Grund der Kupferplatte und zeichnet ſie, nach der vorher beſchriebenen Methode, noch einmal ab, ſo werden die Abdrüke ſo, wie die Originalzeichnung.

(*) Das, von H. Sulzer zum Durchzeichnen (nicht Abzeichnen) angegebene und aus dem bekannten Werke des Abr. Boſſe (S. 19 und 23. Ausg. vom J. 1745) genommene, vor Zeiten alſo wohl übliche Verfahren würde, auf alle Fälle, die Zeichnung ſelbſt entſtellen, und läßt allenfals nur von Künſtlern ſich anwenden, welche ſelbſt die Zeichnung gemacht, und zu dieſem Behufe gleich eingerichtet haben. Auch das mäßigſte Drucken mit dem feinſten Stifte würde auf einer guten, und ſogar nicht auf ſehr dünnem Papier befindlichen Zeichnung, Striche zurück laſſen. Noch mehr aber würde dieſe durch das, von dem H. S. vorgeſchlagene Färben derſelben auf der unrechten Seite verdorben werden. Um ſolche alſo auf dasjenige Papier zu bringen, von welchem eigentlich ſie auf die Platte aufgetragen werden ſoll, bleibt dem Künſtler nichts übrig, als zu irgend einer Art von getränktem Oelpapier ſeine Zuflucht zu nehmen. Nur muß er ſolches vor dem Gebrauch ſorgfältig mit Semmel abreiben, weil das Oel ſonſt ſehr leicht in die Zeichnung ſelbſt übergehen, und ſie fleckigt machen kann. Das mit Terpentinſpiritus zubereitete, von H. S. erwähnte Papier führt noch überdem den Nachtheil mit ſich, daß es ſehr leichte bricht; auch fallen die, darauf gemachten Striche nicht

allein

allein zu breit aus, ſondern der Rand dieſer Striche wird auch, ſelbſt bey dem gelindeſten Drucke, undurchſichtig, und erſchwert alſo das genaue und richtige Auftragen der Zeichnung auf die Platte. Allen dieſen Weitläuftigkeiten und Unbequemlichkeiten hilft das, in England, zum Durchzeichnen beſonders erfundene, und freylich in Deutſchland noch nicht allgemein bekannte, gilbliche, ſogenannte Oelpapier (Oil-paper) ab. Es ſcheint mit demjenigen Oelfirniß, deſſen man ſich zu der Ueberziehung der Luft-Ballons bedient, zubereitet zu ſeyn, und iſt nicht allein vollkommen durchſichtig, ſondern nimmt auch die feinſten Bleyſtiftſtriche an. —

Aber mit dieſem Durchzeichnen, oder mit dieſem Auftragen der Zeichnung auf ein dergleichen Papier, iſt das Auftragen derſelben auf die Platte, oder das eigentliche **Aufzeichnen** derſelben noch nicht gemacht. Die Platte des eigentlichen Kupferſtechers muß, zu dieſem Behufe, auf eben ſolche Art, als die, zum Aezen oder Radiren beſtimmte, Platte gegründet werden; und, nachdem unter den, auf Oelpapier gemachten Umriß der Zeichnung, ein, mit Rothſtein beſtrichenes Blatt von dem allerfeinſten, aber geleimten, ſogenannten ſineſiſchen Papier dergeſtalt gelegt worden, daß die geröthete Seite deſſelben gegen die Platte gekehrt iſt, wird, vermittelſt einer, etwas ſtumpfen Nadel, und mit ſchwachen Drucken, der Umriß auf die Platte aufgetragen, oder ſichtbar darauf gemacht. Daß beyde Blätter vorher mit Wachs an die Seiten der Platte feſtgemacht, und, nach aufgetragenen Umriſſen mit Vorſicht weggenommen werden müſſen, vorzüglich wenn die Zeichnung ſehr ausgeführt iſt, ſo wie, daß der eigentliche Kupferſtecher, wenn er die, auf ſeiner Platte abgedruckten Umriſſe ſeiner Zeichnung, mit der Nadel darauf eingeriſſen hat, den vorher gedachten Grund wieder wegſchmelzt, iſt bekannt.

Academien.

(Zeichnende Künſte.)

Oeffentliche Anſtalten, in welchen die Jugend in allem, was zum Zeichnen gehört, unterrichtet wird. Sie werden insgemein Mahleracademien genennet, obgleich nicht das eigentliche Mahlen, ſondern das Zeichnen darinnen fürnehmlich gelehrt wird. Dieſe Anſtalten ſind, ſo wie die Schulen der Gelehrſamkeit und der Wiſſenſchaften, mit einer hinlänglichen Anzahl Lehrer verſehen, die den Titel der Profeſſoren haben. Dieſe unterrichten die Jugend in allen Theilen der Zeichnungskunſt, vornehmlich aber in dem wichtigſten Theil derſelben, der Zeichnung der Figuren, oder der menſchlichen Geſtalt. Dieſe iſt der weſentliche Theil der Kunſt des Mahlers, des Bildhauers, des Stein- und Stempelſchneiders und auch des Kupferſtechers; deßwegen dienet die Academie den Schülern aller dieſer Künſte.

Ohne Kenntnis der Knochen, und der vornehmſten Muskeln des menſchlichen Körpers, kann die Zeichnungskunſt deſſelben nicht vollkommen ſeyn, und ohne die Wiſſenſchaft der **Perſpective** können weder hiſtoriſche Gemählde noch Landſchaften ganz richtig gezeichnet werden; deßwegen hat die Academie auch einen Lehrer der **Anatomie** und einen für die Wiſſenſchaft der Perſpective. Zu dieſen kommt endlich auch noch ein Lehrer der Baukunſt, weil gar oft ganze Gebäude, oder Theile derſelben, auf den Gemählden vorgeſtellt werden.

Dieſes ſind die nothwendigſten Lehrer, welche nicht nur die Regeln der Kunſt vortragen, ſondern

dern die Jugend auch zur Ausübung derſelben anführen. Sollte eine ſolche Schule ganz vollkommen ſeyn, ſo müßten auch noch für andere, weniger mechaniſche Theile der Kunſt, Lehrer vorhanden ſeyn. Dergleichen wären: ein Lehrer der Alterthümer, der die Gebräuche, die Sitten, und alles was zum **Ueblichen** gehört, hinlänglich erklärte; ein Lehrer des Ausdruks der Leidenſchaften, dem auch zugleich der Unterricht über die Anordnung eines Gemähldes und über das, was zum Geſchmak gehört, könnte aufgetragen werden. Dieſe Lehrer fehlen den Academien insgemein, und die Theile der Kunſt, die ihnen hier zugeſchrieben ſind, werden auf den Academien nur beyläufig gelehrt.

Die Academie muß hiernächſt mit einem guten Vorrath von Sachen verſehen ſeyn, die zu Erlernung der Zeichnungskunſt nothwendig ſind. Dieſe beſtehen vornehmlich in folgenden Dingen: Zeichnungsbücher, in welchen zuerſt die einzele Theile der Figuren, die Form und Proportion der Köpfe, der Naſen, Ohren, Augen, u. ſ. f. hernach ganze Haupttheile, endlich ganze Figuren zum Nachzeichnen, in hinlänglicher Abwechslung befindlich ſind. Das Nachzeichnen dieſer Originale, iſt das erſte, worinn die Jugend geübet wird. Auf dieſe Zeichnungsbücher ſollten nun Zeichnungen von Figuren folgen, welche nach den vornehmſten Werken der Kunſt gemacht ſind; richtige Zeichnungen von Antiken; auserleſenen Figuren der größten Meiſter, eines Raphael, Michelangelo, der Carrache u. a. bey deren Nachzeichnung die Jugend ſchon etwas von den höhern Theilen der Kunſt lernt.

Das nächſte, was auf dieſen Vorrath von Zeichnungen folget, iſt ein Vorrath von Abgüſſen der vornehmſten Antiken, und auch von einigen neueren Werken der bildenden Künſte, ſowol in einzeln Theilen, als in ganzen Figuren und Gruppen, in deren Nachzeichnung die Jugend fleißig zu üben iſt, weil dadurch nicht nur das Augenmaaß und der Geſchmak an ſchönen Formen weiter geübt wird, ſondern auch zugleich die Kunſt des Lichts und Schattens, der mannigfaltigen Wendungen der Körper und der **Verkürzungen** kann erlernet werden.

Ferner muß die Academie lebendige **Modele** haben; Menſchen von ſchöner Bildung, die von einem der erſten Lehrer, auf einem etwas erhabenen Geſtelle, oder Tiſch, in veränderten Stellungen aufgeſtellt werden, damit die Schüler aus verſchiedenen Plätzen, und alſo in ſehr mancherley Anſichten dieſelben zeichnen können. Dabey können die Lehrer faſt alles, was die Beobachtung des Lichts und Schattens in einzeln Figuren betrifft, vollkommen zeigen. Denn die Einrichtung des Saales, wo das Model geſtellt wird, muß ſo ſeyn, daß ſelbiger ſowol von dem Tageslicht, als durch Lampen auf das vortheilhafteſte kann erleuchtet werden.

Endlich wird auch noch zu einer vollkommenen Academie ein beträchtlicher Vorrath von wichtigen Kupferſtichen und Gemählden erfodert, an welchen die Jugend alles, was zur Erfindung, Anordnung, zum Geſchmak, zur Haltung, zur Farbengebung gehört, gründlich ſtudiren könne. Wo die Gemählde ſelbſt der Academie mangeln, wäre es doch ſehr vortheilhaft, daß an dem Orte, wo die Academie iſt, eine Bildergal-

lerie wäre, zu welcher die Academie einen freyen Zutritt hätte.

Man begreift leicht, daß eine ſolche Veranſtaltung in ihrer Vollkommenheit ſowol zur Anlegung als zur Unterhaltung, einen Aufwand erfodert, den nur große und mächtige Fürſten bereiten können. Doch kann auch mit mittelmäßigen Koſten eine Academie eingerichtet und unterhalten werden, welcher nichts von den nothwendigſten Stüken der Einrichtung fehlet.

In einigen Academien iſt mit der eigentlichen Schule zugleich eine **Künſtleracademie** verbunden. Nämlich eine Geſellſchaft vorzüglich geſchikter Männer, die von einem Fürſten ſo begünſtiget werden, daß es jedem Künſtler zur Ehre und zum Vortheil gereicht, ein Mitglied der Geſellſchaft zu werden. Dieſe Künſtleracademie hat mit dem Unterricht der Jugend nichts zu thun; die Abſicht ihrer Stiftung iſt, einerſeits, durch die Vorzüge große Künſtler zu belohnen, andrerſeits, die Geſellſchaft zu Unterſuchungen über wichtige Theile der Kunſt aufzumuntern. Sie ſind für die Künſte das, was die Academien der Wiſſenſchaften für die Gelehrſamkeit. Von Zeit zu Zeit verſammlen ſich die Mitglieder, um über wichtige, die Kunſt betreffende, Materien ſich zu unterreden, um Unterſuchungen, Bemerkungen, Ausſichten über die Kunſt, vorzutragen. Es iſt aber bis itzt noch keine Künſtleracademie vorhanden, die einen ſolchen Plan ſo befolgte, als einige Academien der Wiſſenſchaften ſeit mehr als hundert Jahren zu thun gewohnt ſind.

Die älteſte Mahleracademie, von der man Nachricht hat, wiewol ſie dieſen Namen nicht geführt hat, iſt die von Florenz, die **Geſellſchaft des heil. Lucas** genennt. Sie nahm ihren Anfang ſchon im Jahr 1350, und wurde erſt von der Regierung unterſtützet, hernach von den Herzogen aus dem Hauſe Medicis in beſondern Schutz genommen. Die anſehnlichſte Academie der Künſte und Künſtler aber iſt in Frankreich von Ludewig dem XIV. errichtet worden. Von andern Academien, die an andern Orten mehr oder weniger blühen, kann der Herr von **Hagedorn** nachgeleſen werden*).

Da die, von H. S. angeführte, und bekannte Lettre à un amateur de la peinture, nur von ſehr wenigen dergl:ichen Academien Nachricht giebt, und auch das, bey H. Reinholds Studium der Zeichenkunſt und Mahlerey, Gött. 1773. 8. und das bey H. Prangens Academie der bildenden Künſte, Bd. 2. S. 45 u. f. Halle 1787. 8. befindliche Verzeichniß derſelben keinesweges befriedigend iſt: ſo will ich das, mir hierüber bekannte, herſetzen. Zuerſt erhellt aus einem Briefe des Tom. Temanza an den Gr. Algarotti (in dem 5ten B. S. 327. der Raccolta di lettere ſulla pittura, ſcult. ed archit. Rom. 1766. 4.) daß die Venezianiſchen Mahler ſchon im J. 1345. und alſo früher, als die, von H. Sulzer angeführten Florentiniſchen Künſtler, eine dergleichen Innung, eben auch unter dem Schutze des H. Lukas errichtet haben. Zu Florenz iſt indeſſen auch noch eine beſondre Academie der Baukunſt von Giorb. Nelli, im J. 1758 errichtet worden. Und dann befinden dergleichen Mahleracademien in **Italien** ſich, zu Rom, geſtiftet und eingerichtet von Fed. Zucchero, im J. 1593. Dieſe gieng aber mit dem Tode des Flam. Vacca, bereits im J. 1599. wieder ein (S. Orig. e Progr. dell' Acad. del diſegno dei Pitt. Scult. ed Archit. di Roma, racc.

da

*) Lettre à un amateur de la peinture p. 323. ſq.

da Dom. Alberti, Pav. 1603. 4. und die Bibl. dell' eloquenza ital. von Fontanini, B. 2. S. 410. Ven. 1753. 4.) Im J. 1715 wurde ſie zuletzt wieder erneuert. (S. die Ordine e Statuti dell' Acad. del Diſegno di S. Luca di Rome, R. 1715. 4. und Notizie delle Acad. erette in Roma dall Papa Benedetto XIV. R. 1740. 12.) — Zu Mayland; das Jahr ihrer Stiftung iſt, wenigſtens mir, nicht bekannt; gewöhnlich wird Leonardo da Vinci († 1540) für ihren Urheber ausgegeben; ſie iſt aber, wahrſcheinlicher Weiſe, noch früher errichtet worden; daß ſie noch fortbeſteht, zeigt ſich aus der Reiſe des La Lande (Voy. d'un Franc. T. 1. S. 306. Par. 1769. 12.) — zu Bologna, geſtiftet im J. 1712. (ſ. Orazione per la prima ſolenne funzione del premio alle tre arti, Pitt. Scult. ed Arch. nell Acad. Clementina del Diſegno, di P. Ant. Sani, Bol. 1727. f. Atti legali per la fondazione dell'Inſtituto delle Scienze ed Arti liberali di Bologna, di Luig. Ferd. Marſigli, Bol. 1728. f. Inſtruzioni e avvertimenti a chi viene aggregato all' Acad. Clement. Bol. 1749. 4. ſo wie die Hiſt. de l'Academie appellé l'Inſtitut des Sciences et des Arts établie à Bologne, p. Mr. Limiers, Amſt. 1723. 8. und die Storia dell Acad. Clementina di Bologna . . da Giorg. Zanotti, Bol. 1736 — 1739. 4.) — zu Parma, geſt. 1716. und erneuert 1760. (ſ. Inſtituzioni della R. Academia di Pitt. Scult. ed Arch. inſtit. in Parma (1760.) 4.) — Padua, geſt. 1710. — zu Mantua, die ſogenannte Thereſianiſche Academie geſt. im J. 1769. — zu Turin, geſt. 1777. (ſ. Regolamenti della Reale Academia di Pitt. e Scult. Tor. 1778. 4.) Auch iſt noch zu Rom die, im J. 1666 daſelbſt geſtiftete franzöſiſche Mahleracademie; und unſtreitig giebt es, in dieſem, an Academien überhaupt ſo reichem, Lande derer noch mehrere. — — In Spanien iſt, zu Madrid eine Mahleracademie im J. 1752 geſtiftet worden (ſ. Abertura ſolemne de la Real Academia de las tres bellas artes, Pintura, Eſcultura y Architectura con el nombre di San Fernando, Mad. 1752. 4.) — — In Frankreich ſtiftete Ludwig der 14te die Pariſer Mahleracademie im J. 1648. und die Academie der Baukunſt im J. 1671. Aber zu Paris iſt auch noch eine, von den Künſtlern ſelbſt, im J. 1391. bereits errichtete Mahleracademie, ſo wie eine dergleichen, blos für die Manufaktur der bekannten Gobelins befindlich; — und zu Bordeaux iſt eine dergleichen im J. 1781. errichtet worden (ſ. Meuſels Miſcellaneen, Heft 15. S. 179.) — — In England kam die königliche Mahleracademie erſt im J. 1768 zu Stande (ſ. die Royal Charter incorporating the ſociety of Artiſts of Great Britain, welche bereits ums Jahr 1760 ſich zuſammen gethan hatten, Lond. 1766. 8. und Abſtract of the Inſtrument of Inſtitution of the Royal Academy of Arts in London, eſtabl. Dec. 10. 1768. Lond. 1769. 8. — die im J. 1754 zu Edinburg in Schottland geſtiftete ſcheint eingegangen zu ſeyn. — In den Niederlanden ſind deren ehedeſſen zu Gent, Brügge und Antwerpen geweſen; auch giebt es zu Amſterdam meines Wiſſens noch eine Zeichenſchule; und zu Brüſſel iſt ums J. 1770 wieder eine Mahleracademie errichtet worden. — Die Däniſche wurde zu Coppenhagen ſchon im J. 1738 gegründet; erhielt aber im J. 1754 erſt ihre völlige Einrichtung (ſ. Confirmation et extenſion des Privilèges et Conceſſion accord. à l'Acad. Roy. de Peint. Sculpt. et Arch. p. S. M. le Roi . . . . Friedrichsburg 1747. 4. und Fundation for det Kongelig Danske Skildre, Bildhagger og Bygnings Acad. Kiob. 1754. 4. ſo wie Fondation

tion

tion de l'Acad. Roy. Dan. de Peint. Sc. et Archit. Copenh. 1764. 4.) — In Rußland iſt zu Petersburg im J. 1757 eine geſtiftet, und im J. 1764 erneuert worden. — — In **Deutſchland** iſt die zu Nürnberg befindliche, die älteſte; ſie nahm im J. 1662 den Anfang (ſ. G. And. Will's Geſchichte derſelben, Alt. 1762. 4. und über ihren gegenwärtigen Zuſtand einen Aufſatz von Leonh. Andr. Möglich, in Herrn Meuſels Muſeum, Stück 5. S. 51. Mannh. 1788. 8.) — zu Berlin wurde die Academie der Künſte bereits im J. 1694 gegründet, aber erſt im J. 1699 völlig eingerichtet, und im J. 1786 wieder hergeſtellt (ſ. Beſchr. von Berlin, B. 2. S. 714. Ausg. von 1786) — die zu Dresden iſt im J. 1697 geſtiftet, und im J. 1764 mit Vermehrung der beyden Academien zu Leipzig und Meißen erneuert worden. (S. Lettre à un amateur de la peint. Dr. 1755. 8. S. 323. und die Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 8. S. 346) — die, zu Augsburg befindliche entſtand bereits im Jahre 1712. und wurde im Jahre 1779 erneuert (ſ. Oeffentlicher Vortrag, die Geſchichte der hieſigen Kunſtakademie, und die Angelegenheiten des Kunſtweſens überhaupt betreffend . . . von Em. Biermann, Augsb. 1780. 4.) — die, zu Wien gründete bereits Joſeph der erſte; aber Karl der 6te gab ihr, im J. 1726 die Vollendung (ſ. Lettre à un amateur de la peint. S. 336 und das Blatt Bb 3 dieſer Lettre) — Zu Mannheim iſt, im J. 1757 eine geſtiftet, und nachher nach Düſſeldorf verlegt worden. — Ueber eine, zu Maynz, im J. 1757 errichtete findet ſich in H. Meuſels Miscell. Heft 22. S. 235 ein Dokument. — Zu Stuttgart wurde eine Akademie der Künſte im J. 1761 errichtet, und im J. 1776 mit der Karlsſchule vereint. — Zu München iſt im J. 1770 eine dergleichen errichtet worden (ſ. Weſtenrieders Beſchr. . . . München 1782. 8.) — die, zu Caſſel befindliche wurde im J. 1775 gegründet (ſ. Heſſiſche Beyträge zur Gelehrſamkeit und Kunſt, Frankf. am M. 1784. 8. St. 3. S. 401.) — und Zeichenſchulen ſind, zu Weimar, im J. 1777 — zu Frankfurt am M. im J. 1781 (ſ. Meuſels Miscell. Heft 10. S. 253) — zu Lüttich, zu Hanau, u. a. O. m. geſtiftet worden. — —

Der **Nutzen**, und die **Vortheile** von dergleichen Veranſtaltungen werden in folgenden Schriften gezeigt: ſur l'utilitè des etabliſſemens des ecoles gratuites de deſſein von Hrn. Descamp, Par. 1768. 12. deutſch in der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 6. S. 219. verglichen mit dem, was in eben dieſer Biblioth. B. 4. S. 338 über die Anſtalten bey der Akademie in Sachſen geſagt worden iſt. — Eſſai philoſophique ſur l'établiſſement des ecoles gratuites de deſſein ſur les arts méchaniques, p. Mr. Rozoi, Par. 1769. 12. — Mém. concern. l'ecole gratuite de deſſein, Par. 1774. 4. — Ueber die Nothwendigkeit einer Zeichenſchule und deren Einrichtung, die erſte von Chrſtn. Friedr. Prangens Abhandl. über verſchiedene Gegenſtände der Kunſt, Halle 1782 — 1784. 8. 4 St. — Unter der Aufſchrift, Academia handelt der erſte Aufſatz in dem erſten Bande des Oreſtrio, Wien 1774. 8. von dem, was eine Akademie iſt und ſeyn ſollte, — und vortrefliche Bemerkungen über dergleichen Anſtalten in des H. v. Ramdohr Werk, über Mahlerey und Bildhauerarbeit in Rom, Th. 3. S. 135 u. f. Leipz. 1787. 8.

Accent.

(Redende Künſte.)

Die Modification der Stimme, wodurch in der Rede, oder in dem Geſang, einige Töne ſich vor andern ausnehmen, und wodurch alſo überhaupt Abwechslung und Mannigfaltigkeit in die Stimme

des

des Redenden kommen. Wenn alle Sylben mit gleicher Stärke und Höhe der Stimme ausgeſprochen würden, ſo wäre weder Annehmlichkeit noch Deutlichkeit in derſelben; ſogar die Bemerkung des Unterſchieds der Wörter würde wegfallen. Denn daß das Ohr die Rede in Wörter abtheilet, kommt blos von dem Accent her.

Die Accente ſind aber von verſchiedener Gattung, und haben ſowol in der künſtlichen Rede oder der Sprache, als in der natürlichen, oder dem Geſange, ſtatt; wir müſſen jede Gattung beſonders betrachten.

Jedes vielſylbige Wort hat auch außer der Rede, wenn es allein ausgeſprochen wird, einen Accent, deſſen Wirkung iſt, daſſelbe Wort von denen, die vor, oder nach ihm, ſtehen könnten, abzulöſen und für ſich zu einem Ganzen zu machen, indem es dadurch eine Erhöhung und Vertiefung, einen Anfang und ein Ende bekommt*) und alſo zu einem Worte wird. Dieſes läßt ſich fühlen, und bedarf alſo keiner weitern Ausführung. Dieſe Gattung wird der **grammatiſche Accent** genennet. Er wird in jeder Sprache blos durch den Gebrauch beſtimmt, deſſen Gründe ſchwerlich zu entdeken ſind. Dieſer Accent iſt eine der Urſachen, welche die Rede wohlklingend machen, indem er ſie in **Glieder** abtheilt, und dieſen Gliedern ſelbſt Mannigfaltigkeit giebt; da in verſchiedenen gleichſylbigen Wörtern der Accent verſchieden geſetzt wird. So ſind die vierſylbigen Wörter **Gerechtigkeit, Wohlthätigkeit, Philoſophiſch, Philoſophie**, gleich große Glieder der Rede, aber von verſchiedenem Bau; indem eines den Accent auf der erſten, ein anders auf der zweiten, eines auf der dritten, und eines auf der vierten Sylbe hat.

Die nächſte Gattung des Accents iſt diejenige, welche zu deutlicher Bezeichnung des Sinnes der Rede dienet und den Nachdruk gewiſſer Begriffe beſtimmt; man nennt dieſes den oratoriſchen Accent. Einſylbige Wörter haben keinen grammatiſchen Accent, ſie bekommen den oratoriſchen, ſobald ſie Begriffe bezeichnen, auf welche die Aufmerkſamkeit beſonders muß geführt werden. In vielſylbigen Wörtern wird der grammatiſche Accent durch den oratoriſchen verſtärkt oder verſchwächt, oder gar aufgehoben und auf andre Sylben gelegt. In der Redensart: **er ſey ſtark oder ſchwach, daran liegt nichts**, bekommen die Wörter ſtark und ſchwach kaum einen merklichen Accent: Sagt man aber, **iſt er auch ſtark genug?** — oder: **iſt er wol ſchwach genug?** — ſo bekommen ſie durch den Accent einen Nachdruk. In dem Ausdruk: **was unmöglich iſt, wünſcht kein verſtändiger Menſch**, behält das Wort **unmöglich** ſeinen grammatiſchen Accent auf der erſten Sylbe, da in dieſem Ausdruk — **unmöglich kann mein Freund mich verlaſſen!** — der oratoriſche Accent auf die zweite Sylbe des Worts **unmöglich** kommt. Wer im Zorn ſagte — **unmöglich, oder möglich, es gilt gleich viel** — der würde den oratoriſchen Accent auf den grammatiſchen legen und die Sylbe **un** verſtärken. Eine beſondere Art des oratoriſchen Accents iſt der **pathetiſche**, welcher den oratoriſchen noch verſtärkt. Dieſer macht eigentlich das aus, was wir den Ton nennen, davon beſonders gehandelt

*) S. Ganz.

handelt wird *). Man kann nämlich einerley Reden mit einerley oratoriſchen Accenten, dennoch ſo verſchieden vorbringen, daß ſie ganz entgegen geſetzte Charaktere annehmen.

Von der Beobachtung der Accente hängt ein großer Theil des Wolklangs ab. Der Redner und der Dichter, der ſeine Worte und Redensarten ſo zu ſetzen weis, daß alle Gattungen der Accente ſich nicht nur unter dem Leſen ſelbſt darbieten, ſondern mit den Gedanken ſelbſt ſo genau verbunden ſind, daß ſie nothwendig werden, iſt unfehlbar wohlklingend. Denn daß der Wolklang mehr von den verſchiedenen Accenten, als blos von der richtigen Beobachtung der Proſodie herkomme, ſcheinet eine ausgemachte Sache zu ſeyn.

* *

Hier iſt zuvörderſt die Eigenheit der **deutſchen** Sprache überhaupt zu bemerken, daß, nämlich der eigentliche **Wortton** in den mehrſylbigen Wörtern, immer auf der Stamm- oder Wurzelſylbe liegt, und hierüber vorzüglich H. Adelungs **Lehrgebäude der deutſchen Sprache**, Leipz. 1782. 8. Th. 1. S. 245 nachzuleſen. — Von dem Accent überhaupt, ſeinem Urſprunge, ſeinem Einfluſſe auf Declamation, handelt Condillac in dem Eſſai ſur l'origine des connoiſſances humaines, Amſt. 1746. 8. im 2ten Th. S. 19 u. f. — und von eben dieſem Urſprunge deſſelben, oder des Tones, von ſeiner Wirkung auf die Entſtehung der Sylbenmaße, u. d. m. D. Webb in ſeinen Obſervations on the correſpondence between Poetry and Muſik, Lond. 1769. 8. (S. 63 in H. Eſchenburgs Ueberſ.) — Ueber die Zeit der Entſtehung, und alſo über die Natur des eigentlichen Accentes; über die verſchiedenen Folgen der Verſchiedenheit ſeiner Bildung auf die verſchiedenen Sprachen, und warum er nicht immer von der Quantität der Sylben abhängt; über den Unterſchied zwiſchen Accent und Quantität, u. d. m. finden ſich in der N. Bibliothek der ſch. Wiſſenſch. B. 10. S. 69 u. f. vortrefliche Bemerkungen (von H. **Garve**.) — Daß die bloße Sprache eben ſo gut, als die Muſik, höhere und niedrigere Töne zuläßt, daß Voſſius in ſeiner bekannten Abhandlung de viribus rhythmi folglich ſehr unrecht gehabt hat, die Länge und den Accent für eines und daſſelbe anzuſehen, u. d. m. davon handelt H. Foſters Eſſay on the different nature of accent and quantity, with their uſe and application in the engliſh, latin and greek language, Eton 1763 und 1766. 8. — Was der Accent eigentlich in ältern Sprachen war; daß er nie mit der Quantität, oder dem Rhythmus verwechſelt werden müſſe; in wie fern der Accent in den neuern Sprachen zum Theil verſchieden von dem Accent in den alten Sprachen ſey, u. d. m. hat Monboddo in dem 2ten Buche des Origin and progreſs of language, Edinb. 1774. 8. S. 269 u. f. ſorgfältig unterſucht; und verſchiedene ſeiner Behauptungen, in der erſten Ausgabe ſ. Werkes, als daß die neuern Sprachen keinen dergleichen Accent, wie die griechiſche und lateiniſche haben, u. d. m. ſind in der — Proſodia rationalis, or an Eſſay towards Eſtabliſhing the melody and meaſure of ſpeech, to be expreſſed and perpetuated by peculiar ſymbols des Herrn Joſhua Steele, Lond. 1775. 4. verb. und verm. ebend. 1779. 4. geprüft und widerlegt worden. — In Jam. Harris Philol. Inquiries, Lond. 1781. 8. P. 2. Ch. 2. B. 1. S. 63 u. f. findet ſich eine Geſchichte der ältern Sprachen, mit Unterſuchungen über den Accent in den neuern, beſonders in der engliſchen Sprache. — Ueber

*) S. Ton der Rede.

der den Accent in der **griechiſchen** Sprache, und in wie fern er muſikaliſcher Ton war, über ſeinen Einfluß auf Wohllaut und Annehmlichkeit der Rede, u. ſ. w. ſind im Dionyſius Halik. (περι συνθεσεως XI. Oper. T. II. S. 16 u. f. Ed. Hudſ.) feine Bemerkungen enthalten; und eine gute Abhandlung darüber von dem Abt Arnaud findet ſich in dem 32ten B. S. 432. u. f. der Mem. de l'Academie des Inſcript. Quartausg. — Auch der verſtorbene Pr. Frdr. Wolfg. Reiz hat, unter der Aufſchrift: Proſodiae gr. Accentus Inclinatio, Lipſ. 1775 — 1782. 4. drey verſchiedene, hieher gehörige akademiſche Schriften hinterlaſſen. — Von dem Accent in der **lateiniſchen** Sprache, und in wie fern er verſchieden von dem Accente der griechiſchen iſt, handelt Quinctilian, Lib. XII. 10. 33. S. 626. Ed. Geſn. Gött. 1738. 4. und, vorzüglich in Rückſicht auf deutſche Sprache gehören noch hieher: ein Theil des zehnten Abſchnittes aus J. J. Breitingers Fortſetzung der kritiſchen Dichtkunſt, Zür. 1740. 8. S. 345 u. f. — Joh. Heinr. Oeſt's Verſuch einer kritiſchen Proſodie, Frf. a. M. 1765. 8. — Die kleine Schrift, über die deutſche Tonmeſſung, 1766. 8. — Das Fragment von den Lebensaltern einer Sprache, aus der erſten Sammlung von Fragmenten über die neuere deutſche Litteratur, Riga 1767. 8. S. 27 u. f. vergl. mit dem 8. und 9ten Br. aus der Sammlung für den Verſtand und das Herz, Brem. 1767. 8. und H. Herders Abhandl. über den Urſprung der Sprache, Berl. 1772. 8. S. 87 u. f. — aus der deutſchen gelehrten Republik, Hamb. 1774. 8. ein Abſchnitt, S. 345 u. f. — aus H. Klopſtocks Fragmenten über Sprache und Dichtkunſt, Hamb. 1777. 8. vorzüglich das erſte Fragment — und der Verſuch einer deutſchen Proſodie, von K. Phil. Moritz, Berl. 1786. 8. S. 169. u. f. — S. übrigens die Artikel, **Harmonie, Proſodie, Rhythmus** u. d. m.

Accent in der Muſik. Die verſchiedenen Gründe, aus denen die Nothwendigkeit der Accente in der Sprache erkennt wird, können auch auf die Accente des Geſanges angewendet werden. Der Geſang iſt eine Sprache, die ihre Gedanken und ihre Perioden hat. Ohne Verſchiedenheit des Nachdruks der einzeln Töne und Mannigfaltigkeit darinn, das iſt ohne Accente, hat kein Geſang ſtatt *). Das Ohr muß bald gereizt, bald in ſeiner Spannung etwas gehemmet werden, itzt eine größere, dann eine geringere Empfindung bey einerley Gattung des Ausdruks haben. Die Accente, welche ſowol einzele Töne erheben oder dämpfen, als ganzen Figuren mehr oder weniger Nachdruk geben, ſind die Mittel, jene Würkungen zu erreichen.

Dieſe Accente ſind, wie die in der gemeinen Sprache, grammatiſche, oratoriſche und pathetiſche Accente; ſie müſſen alle erſt von dem Tonſetzer, hernach in dem Vortrag von dem Sänger oder Spieler, auf das genaueſte beobachtet werden. Die grammatiſchen Accente in der Muſik ſind die langen und kräftigen Töne, welche die Haupttöne jedes Accords ausmachen und die durch die Länge und durch den Nachdruk, durch die mehrere Fühlbarkeit, vor den andern, die durchgehende, den Accord nicht angehende Töne ſind, müſſen unterſchieden werden. Dieſe Töne fallen auf die **gute Zeit** des Takts. Es iſt aber ſchlechterdings nothwendig, daß ſie in Singeſtüken mit den Accenten der Sprache genau übereintreffen.

Die oratoriſchen und pathetiſchen Accente des Geſanges werden

*) S. Geſang.

den beobachtet, wenn auf die Wörter, welche die Hauptbegriffe andeuten, Figuren angebracht werden, die mit dem Ausdruk derſelben überein kommen, weniger bedeutende Begriffe aber mit ſolchen Tönen belegt werden, die blos zur Verbindung des Geſanges dienen; wenn die Hauptveränderungen der Harmonie auf dieſelben verlegt werden; wenn die kräftigſten Auszierungen des Geſanges, die nachdrüklichſten Verſtärkungen oder Dämpfungen der Stimmen an die Stellen verlegt werden, wo der Ausdruk es erfordert.

In Singeſtüken muß demnach der Tonſetzer zuvorderſt die Accente ſeines Textes genau ſtudiren, weil die ſeinigen nothwendig damit übereinſtimmen müſſen. Erſt alsdenn, wenn er ſeinen Text mit Accenten, dem Ohr vollkommen eingepräget hat, kann er auf ſeinen Geſang denken. Da aber der Lauf des Geſanges durch die Harmonie und den Takt ungemein vielmehr eingeſchränkt iſt, als der Lauf der Rede, ſo findet freylich der Tonſetzer ſtarke Schwierigkeiten, dieſe beyden Dinge mit dem Accent zu verbinden. Er hat aber auch wieder Mittel ſich heraus zu helfen: die Pauſen der Singeſtimme, da inzwiſchen die Inſtrumente ſeine Periode vollenden: die Wiederholung einiger Wörter, und andre ihm eigene Kunſtgriffe, kommen ihm zu Hülfe, wenn es ihm nur nicht an Genie fehlt, ſelbige recht anzuwenden.

Die Muſik hat unendlich mehr Mittel, als die Sprache, ein Wort und eine Redensart verſchiedentlich vor andern zu modificiren, das iſt, ſie hat eine Mannigfaltigkeit oratoriſcher und pathetiſcher Accente, da die Sprache nur wenige hat. Dieſes iſt einer der vornehmſten Gründe der vorzüglichen Stärke der Muſik über die bloße Poeſie. Aber deſto mehr Schwierigkeit hat auch der Tonſetzer, dieſe Accente mit den übrigen weſentlichen Eigenſchaften des Geſanges ſo zu verbinden, daß er nirgend weder gegen die Harmonie noch gegen den äußerſt genau abgemeſſenen Gang des Geſanges, anſtoße.

Auch der Tanz hat ſeine Accente, ohne welche er ein bloßer Gang, oder eine unordentliche Folge von nicht zuſammenhangenden Schritten oder Sprüngen ſeyn würde. So ſind z. E. der Stoß oder frappé, die Beugung der Knie, oder das plié, der Sprung ohne Fortrükung, in dem Tanz, das, was die grammatiſchen Accente der Sprache ſind. Das Figürliche des ganzen Schrittes, mit allem was dazu gehört, kommt mit dem oratoriſchen, oder nach Beſchaffenheit auch mit dem pathetiſchen Accent überein. Man begreift aber, daß dieſe Accente nicht nur alle Schwierigkeiten der muſikaliſchen Accente, ſondern noch andre dem Tanz beſondere zu überwinden haben.

Accord.

(Muſik.)

Iſt jeder aus mehreren zugleich klingenden und dem Gehör unterſcheidbaren Tönen zuſammengeſetzter Klang; aber das Wort hat insgemein dieſe beſondere Bedeutung, daß es einen zu dem Satz der Muſik brauchbaren, oder regelmäßig zuſammengeſetzten Klang bedeutet. In unſrer Muſik hat jedes Tonſtük allemal eine, nach gewiſſen Regeln, auf einander folgende Reihe ſolcher Klänge oder Accorde zum Grunde, durch welche der Geſang einzeler Stimmen, oder die Melodien zum Theil beſtimmt werden. Nur in ſofern die Tonſtüke aus verſchiedenen

Stimmen beſtehen, erfordern ſie die Betrachtung der Accorde. Der einſtimmige Geſang hat keine Accorde zum Grund; ſie ſind erſt aus der Einführung der Harmonie und des vielſtimmigen Geſanges entſtanden. Deßwegen haben die griechiſchen Tonlehrer nichts von den Accorden geſchrieben.

Der erſte und weſentlichſte Theil der heutigen Setzkunſt beſteht in der Kenntnis aller brauchbaren Accorde und der Art, wie eine Reihe derſelben in eine gute Verbindung zu bringen iſt. Aber nicht nur der Tonſetzer, ſondern auch der, welcher die **Begleitung** eines Tonſtüks auf ſich nimmt, muß dieſe Kenntnis haben. In dieſem Artikel wird die Beſchaffenheit der Accorde, jeden für ſich betrachtet, erklärt; das was zu ihrer Verbindung gehört, wird an einem andern Orte vorkommen *).

Man findet bey den Tonlehrern eine große Verſchiedenheit der Meinungen über die Anzahl, den Urſprung und den Gebrauch aller zur Muſik dienlichen Accorde. Dieſe Materie ſcheint überhaupt ſo ſehr verworren, daß man denken ſollte, es ſey unmöglich ſie methodiſch zu ordnen. Allem Anſehen nach haben die älteſten dreyſtimmigen Geſänge eine Folge conſonirender Accorde zum Grund gehabt. Die Begierde, die Harmonie reizender zu machen, hat ohne Zweifel die Tonſetzer vermocht, auf einigen Accorden einen Ton aus dem nächſtvorhergehenden beyzubehalten und ihn erſt, nachdem er das Gehör durch den Mißklang etwas gereizt hatte, in den conſonirenden Ton herüber gehen zu laſſen **). Nach und nach mögen ſie bemerkt haben, daß mehrere, und ſogar alle Töne des conſonirenden Accords ſo können ver-ſezt werden, daß der Fortgang des Geſanges dadurch angenehmer wird. Durch unzählige Proben dieſer Art iſt endlich eine ſehr große Anzahl verſchiedener Accorde in die Muſik eingeführt worden, über deren Werth und Gebrauch man noch nicht einſtimmig iſt, und worüber man insgemein das Gehör der erfahrneſten Tonſetzer zum Richter anruft.

*) S. Fortſchreitung.

**) S. Diſſonanz. Vorhalt.

Bey dieſer Beſchaffenheit der Sache wäre es ſehr zu wünſchen, daß eine Methode entdekt würde, durch welche man alle brauchbare Accorde beſtimmen könnte. Der franzöſiſche Tonſetzer **Rameau** hat dieſes verſucht und hat bey vielen Beyfall gefunden. In der That ſcheinet er auch in manchen Stüken auf den eigentlichen Grund der Sachen gekommen zu ſeyn. Es würde für uns zu weitläuftig ſeyn, ſein Syſtem auseinander zu ſetzen, daher wir uns begnügen, die Schriften anzuzeigen, in denen man daſſelbe findet *). Noch tiefer ſcheint **Tartini** in den Grund der Sache gedrungen zu ſeyn, aus deſſen Syſtem ſich die Accorde und ihr Gebrauch herleiten ließen. **Rouſſeau** hat eine ſehr deutliche Entwiklung dieſes Syſtems gegeben **). Nach genauer Ueberlegung der Sachen ſcheint folgende Vorſtellung dieſer Materie ſich durch ihre Einfalt und Deutlichkeit vorzüglich zu empfehlen.

Man kann zuerſt annehmen, daß ein jedes Tonſtük blos auf ei-

*) Traité de l'harmonie etc. par Mr. Rameau 4to. Marpurgs Handbuch zum Generalbaß und der Compoſition. Deſſelben Ueberſetzung des Herrn d'Alemberts ſyſtematiſcher Einleitung in die Setzkunſt. Dictionaire de Muſique par J. J. Rouſſeau.

**) Art. Syſteme.

ne Reihe conſonirender Accorde gegründet ſey, und zu dieſer Vorausſetzung die brauchbaren Accorde aufſuchen; hernach kann man die Gründe erforſchen, aus denen wahrſcheinlicher Weiſe die Diſſonanzen in der Harmonie entſtanden ſind, und verſuchen, ob dadurch die Anzahl und Beſchaffenheit der diſſonirenden Accorde könne beſtimmt werden.

Die erwähnte Vorausſetzung hat nichts erzwungenes. Es iſt wahrſcheinlich, daß im Anfang, da der vielſtimmige Geſang aufgekommen, alles darinn blos conſonirend geweſen ſey: und man hat noch gute Stüke ohne Diſſonanzen. Es iſt überdem eine nicht nur wahre, ſondern wichtige und weſentliche Bemerkung, daß ein vollkommenes Tonſtük allemal ſo geſetzt ſeyn müſſe, daß, wenn alle Diſſonanzen ausgeſtrichen werden, das, was übrig bleibet, einen guten harmoniſchen Zuſammenhang habe. Darum iſt es ein weſentlicher Theil der Setzkunſt, daß man einen Geſang durch bloße conſonirende Harmonien durchzuführen wiſſe.

Nun nehmen alle Tonlehrer dieſes als einen, durch Erfahrung hinlänglich beſtätigten Grundſatz an, daß ein conſonirender Accord nur dreyſtimmig ſeyn könne. Darinn kommen alle überein, außer daß unlängſt ein großer Mathematiker zu behaupten geſucht hat, daß ſich auch ein conſonirender vierſtimmiger Accord finde *): dieſes aber kann gegenwärtige Unterſuchung nicht ſtöhren.

Ferner werden wir ſowol durch das Zeugniß des Ohrs, als durch die Unterſuchung des Urſprungs der Harmonie verſichert, daß unter allen möglichen dreyſtimmigen Accorden, derjenige, der aus der Terz, der Quint und Octave des Grundtones zuſammengeſetzt iſt, die vollkommenſte Harmonie habe **). Dieſer Accord wird deßwegen vorzüglich der **harmoniſche Dreyklang** genennt.

Nun hat **Rameau** zuerſt deutlich gezeiget, daß alle übrige conſonirende dreyſtimmige Accorde nichts anders, als eben dieſer Dreyklang ſeyen, deſſen Terz, oder Quinte in den Baß gelegt worden. Denn zu dem Dreyklang müſſen der Octave des Grundtones, noch zwey andre Töne hinzugefügt werden, die man aus dieſer Reihe, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime erwähnter Octave, ausſuchen muß. Aus dieſer Reihe werden ſowol die Secunde, als die Septime nothwendig ausgeſchloſſen, weil ſie beyde mit der Octave des Grundtones diſſoniren **), alſo bleiben die Terz, Quarte, Quinte und Sexte übrig. Von dieſen können nicht zwey an einander liegende, nämlich Terz und Quarte, Quarte und Quinte, Quinte und Sexte genommen werden, weil immer die höheren gegen die niedrigern Secunden ausmachen, folglich diſſoniren. Daher bleiben keine übrig, als 3 und 5, 3 und 6, 4 und 6. Im erſten Fall hat man den vollkommenen Dreyklang, im andern und dritten ſeine Verwechslungen †). Demnach iſt nur ein einziger conſonirender Grundaccord, nämlich der harmoniſche Dreyklang. Kennet man alſo deſſen Arten, die an einem andern Orte angezeiget werden ††), ſo hat man eine vollſtändige

*) Herr Euler in den Memoires de l'Acad. Roy. des Sciences et Belles-Lettres pour l'Année 1764. S. 177. f. f. Man ſehe den Art. Septime.

*) S. Harmonie.

**) S. Diſſonanz.

†) S. Verwechslung.

††) S. Art. Dreyklang.

dige Kenntniß aller conſonirenden Accorde. Und hiemit wäre der erſte Theil der Unterſuchung geendiget.

Mit Entdeckung aller brauchbaren diſſonirenden Accorde hat es etwas mehr Schwierigkeit. Hier muß nun zuerſt das bemerkt werden, was von dem Urſprung und dem Gebrauch der Diſſonanzen geſagt worden iſt *). Daraus erhellet, daß der Accord der Septime der einzige nothwendige vierſtimmige oder diſſonirende Grundaccord iſt. Nimmt man nun alle Verwechslungen deſſelben, die in dem Artikel über dieſen Accord auseinander geſetzt worden ſind **), ſo hat man ein vollſtändiges Verzeichnis aller weſentlichen diſſonirenden Accorde.

Wenn man nun endlich die andre Gattung der Diſſonanzen betrachtet, die wir zufällige genennt haben †); ſo darf man nur Stufenweiſe von allen conſonirenden und allen zum Septimenaccord gehörigen diſſonirenden Accorden einen, zwey oder mehrere Töne verrüken; alsdenn bekommt man, wie es ſcheinet, alle nur mögliche brauchbare Accorde, nebſt deren Verwechslungen.

Um alſo gar alle Accorde ††) zuſammen zu haben, müßte man die Tabellen, die wir in den auf vorheriger und dieſer Seite unten angezeigten Artikeln eingeſchaltet haben, zuſammen vereinigen†††).

Von der beſten Art, die Accorde für den begleitenden Baß zu bezeichnen, wird im Artikel Bezifferung geſprochen werden.

Ein Accord iſt vollſtändig, wenn alle Töne, die ſeinem Urſprung nach dazu gehören, ſich darinn finden: unvollſtändig iſt er, wenn einige davon weggelaſſen werden. So beſteht der vollſtändige Septimenaccord aus der Terz, der Quinte, der Septime und der Octave. Dieſe aber ſowol, als eine der beyden andern, werden bisweilen weggelaſſen.

* *

Zu der Berichtigung und Schätzung dieſes Artikels im Ganzen, können die, in der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 15. S. 226 darüber gemachten Bemerkungen dienen. — Das, von H. Sulzer in demſelben angeführte Syſtem des Giuſ. Tartini iſt weitläuftig in deſſen Trattato di Muſica ſecondo la vera ſcienza dell' Armonia, Pad. 1754. 4. und in ſ. Diſſertazioni de' principij dell' Armonia muſicale, contenuta nell diatonico genere, Pad. 1767. 4. zu finden. — Uebrigens iſt das Verdienſt des Rameau, ſo groß es wirklich um die franzöſiſche Muſik ſeyn mag, um die Beſtimmung der Methode aller brauchbaren Accorde, weder ſo groß, noch ſo einzig, als es in dem Artikel dargeſtellt wird. Nicht ſo groß; denn ſein Syſtem der Harmonie ſelbſt (welches er zuerſt, im J. 1722. in dem, von H. Sulzer angeführten, in 4. gedruckten Traité vortrug, und welches von d'Alembert in den Elemens de Muſique theoretique et pratique, Par. 1752. 8. deutſch von Marpurg, Leipz. 1757. 4. nachher erläutert, oder faßlicher gemacht worden iſt) beruht keinesweges auf einer vollkommen gegründeten allgemeinen Erfahrung. So ſinnreich es alſo auch immer ſeyn, und ſo ſehr es immer auch das Studium und die Praxis der Harmonie erleichtern mag: ſo verdient es doch keinesweges demonſtrirt zu werden. Und eben ſo wenig iſt

*) S. Diſſonanz.

**) S. Septimenaccord.

†) S. Diſſonanz; Vorhalt; Verrükung.

††) Art. Dreyklang; Septimenaccord; Quartenaccord; Nonenaccord.

†††) Solche Tabellen hat Hr. Kirnberger in dem ſchönen Werk, **die Kunſt des reinen Satzes**, 1 Th. S. 32. gegeben.

iſt es neu. Um nur bey deutſchen Schriftſtellern ſtehen zu bleiben: ſo hat ſchon Heinechen in ſeiner, bereits 1711 erſchienenen, und 1728 zu Dresden in 4. wieder abgedruckten "Anweiſung zum Generalbaß in der Compoſition," die vorgebliche Rameauſche Entdeckung, wenn nicht völlig, doch dem Weſentlichen nach gekannt. Auch hat ſchon ſelbſt ein franzöſiſcher Schriftſteller, H. Pierre Eſtevé, in der Nouvelle decouverte du principe de l'harmonie, Par. 1750. 8. die Unzulänglichkeit deſſelben gezeigt, und ein anderer, H. J. A. Serre von Geneve, hat ein, aus dem Rameauſchen und Tartiniſchen, zuſammen geſchmolzenes neues Syſtem, in ſeinen Eſſais ſur les principes de l'harmonie, Par. 1753. 12. bekannt gemacht, ſo wie in ſeinen Obſervations ſur les principes de l'harmonie, Par. 1763. 8. zur Gnüge erwieſen, daß der Rameauſche Generalbaß in ſehr vielen Fällen dieſen Nahmen nicht verdient, und daß das Tartiniſche eben ſo unvollkommen iſt, welches, wahrſcheinlicher Weiſe die kleine Schrift des Tartini, Riſpoſta . . . alla critica dell di lui trattato di Muſica . . . Ven. 1767. 8. und die vorher angeführten Diſſertazioni, als Erläuterungen ſeines erſtern Werkes veranlaßt hat. — Indeſſen befindet ſich in der Aſſemblée publique de la Soc. roy. des Sciences . . . de Montpellier, 1752. ein Memoire von H. Romieu über eine nouvelle découverte des ſons harmoniques graves, dont la réſonance eſt très ſenſible dans les accords des inſtrumens à vent, welches zu der Beſtätigung des Tartiniſchen Syſtems dienet. Was den Unterſchied zwiſchen dieſen beyden Syſtemen überhaupt anbetrift: ſo führen beyde zwar zu beynahe ähnlichen Schlüſſen, aber dieſes geſchiehet auf ganz verſchiedenen Wegen. In dem erſtern wird der Diskant aus dem Baſſe, in dem letztern der Baß aus dem Diskant gleichſam entwickelt, und ihr gegenſeitiger Werth hängt alſo von der Frage ab: ob der Geſang der Begleitung, oder die Begleitung des Geſanges wegen da ſey? — Uebrigens gehören zu der Vollendung dieſes Artikels vorzüglich, der — Traité des accords et de leur ſucceſſion p. Mr. l'Abbé Rouſſier, Par. 1764. 8 und Ebendeſſelben Harmonie pratique, ou Exemples pour le Traité des Accords, P. 1776. 4. (welche den eigentlichen Theoriſten vielleicht am erſten befriedigen möchten) — Le Manuel harmonique, ou tableau des accords harmoniques, p. Mr. (Iean) Dubreuil, P. 1768. 8. (blos zur practiſchen Kenntniß der Accorde beförderlich) — Traité de la Muſique, concernant les tons, les harmonies, les *accords* et le diſcours muſical, p. Mr. de Bemetzrieder, Par. 1776. 8. — Die wahren Grundſätze zum Gebrauch der Harmonie, darin deutlich gezeigt wird, wie alle mögliche Accorde aus dem Dreyklang und dem weſentlichen Septimenaccord und deren diſſonirenden Verhältniſſen herzuleiten und zu erklären ſind: ein Zuſatz zu der Kunſt des reinen Satzes, von G. P. Kirnberger, Berlin 1773. 4. — Und von den Accorden überhaupt handelt noch C. P. E. Bach, in dem 2ten Th. ſeines "Verſuches über die wahre Art, das Clavier zu ſpielen," Berlin 1762. 8. ſo wie G. Friedr. Wolf im 2ten Th. ſeines "Unterrichtes im Clavierſpielen," Halle 1789. 8. 2 B. — Im 2ten B. von F. W. Marpurgs kritiſchen Beyträgen zur Aufnahme der Muſik, Berl. 1755. 8. finden ſich Tabellen über alle drey- und vierſtimmige Accorde von Fr. W. Riedt; und in Rouſſeaus Wörterbuch der Muſik, bey dem Art. **Accord** dergleichen Tabellen von allen in der Muſik angenommenen Accorden, obgleich nach dem Syſtem des Rameau. —

Adagio.

Adagio.
(Muſik.)

Dieſes italieniſche Wort bedeutet etwas mittelmäßig langſames und wird den Tonſtüken vorgeſetzt, welche mit ſchmachtendem und zärtlichem Affekt ſollen geſpielt oder geſungen werden. Ein ſolches Stük wird auch ſelbſt ein Adagio genennt.

Das **Adagio** ſchiket ſich zu einem langſamen und bedächtlichen Ausdruk, für zärtlich traurige Leidenſchaften. Weil dabey jeder Ton deutlich und bedächtlich angegeben wird, ſo muß ein ſolches Stük nothwendig einfacher und ungekünſtelter ſeyn, als geſchwindere Sachen. Alle Leidenſchaften, deren Sprache langſam und bedächtlich iſt, ſind rührend. Daher muß der Tonſetzer in dem Adagio mehr für das Herz, als für die Einbildungskraft arbeiten. Künſtlich ausgedachte Figuren ſchiken ſich nicht dazu; denn je mehr das Herz gerührt iſt, je weniger zeiget ſich der Wiz. In Anſehung der Harmonie erfordert dieſe Gattung den größten Fleis, weil die Fehler leicht bemerkt werden. Man thut übrigens wol, wenn man dergleichen Stüke nicht gar lang macht: ſie ermüden den Zuhörer leicht. Hierin verſehen es bisweilen die größten Meiſter, da ſie doch bedenken ſollten, daß ein einziger Augenblik Langerweile das Vergnügen eines ganzen Stüks zerſtört.

Das Adagio erfordert eine beſonders gute Ausführung: nicht nur deßwegen, weil bey der Langſamkeit jeder kleine Fehler gar leicht bemerkt wird, ſondern auch darum, weil es wegen Mangel des Reichthums matt wird, wenn nicht ein nachdrücklicher und kräftiger Ausdruk es ſchmakhaft macht. Der Spieler, welcher ſich nicht in einen ſanften zärtlichen Affekt ſetzen kann, der ihm den wahren Ton dieſer Gattung von ſelbſt angiebt, wird darinn nicht glüklich ſeyn. Viele große Sänger und Spieler ſind im Adagio niemals glüklich geweſen. Herr **Quanz** hat in dem 14ten Hauptſtük ſeiner Anleitung zum Flötenſpielen *) viele nüzliche Anmerkungen über den Vortrag dieſer Gattung.

* *

Adagio, als Beywort betrachtet, bezeichnet, von den fünf Hauptgraden der Bewegung in der Muſik, wenn man von dem geſchwindeſten zu zählen anfängt, den vorletzten; und läßt nicht, wie das Preſto, Allegro, Andante und Largo, Unterabtheilungen zu.

Aehnlichkeit.
(Schöne Künſte überhaupt.)

Die Würkung ſowol ganzer Werke der ſchönen Künſte, als einzelner Theile derſelben, kommt gar oft von der Aehnlichkeit her. Von ihr kommt das Vergnügen, das ein durch Kunſt nachgeahmter Gegenſtand erwekt; ihr hat man oft die große Würkung einiger Vorſtellungen der Beredſamkeit und Dichtkunſt zuzuſchreiben. Auf ihr beruhen die Annehmlichkeit und die Kraft der aeſopiſchen Fabel, des Gleichniſſes, der Bilder, der Allegorie, der Metapher. Es gehört alſo zur Theorie der ſchönen Künſte, daß dieſer Gegenſtand genau unterſucht werde.

Daß die bloße Bemerkung der Aehnlichkeit uns angenehm ſey, erkennen wir aus dem Vergnügen, welches ſolche Nachahmungen erweken, deren Urbilder wir nicht gerne ſehen. Wir ergötzen uns, ſagt **Plutarchus** **), an einer gemahlten

*) Berlin 1752. 4. N. Aufl. Bresl. 1780.

) In der Abhandlung, **wie man die Dichter leſen ſoll, — welche außer

mahlten Eydechſe, an einem Affen, oder gar wol an dem Geſicht eines Therſites, nicht der Schönheit, ſondern der Aehnlichkeit halber. Man betrachtet manches gemahlte Bild mit großem Vergnügen, von deſſen Urbild man die Augen wegwenden würde, ſo bald man es erblikt. Wollte man dagegen einwenden, daß das Vergnügen in den angeführten Fällen nicht von der Bemerkung der Aehnlichkeit herkomme, da es auch bey gut gemahlten Bildern ſtatt hat, deren Urbilder man nicht kennet, und alſo die Aehnlichkeit nicht bemerken kann; ſo wird eine nähere Ueberlegung der Sache dieſen Einwurf bald heben. Wenn wir gleich die Perſon, deren Bild wir betrachten, nicht kennen: ſo entdeken wir doch in dieſem Charakter, ein Leben, eine Seele, ein Temperament, dergleichen wir an lebenden Menſchen bemerkt haben: mithin eine Aehnlichkeit mit einem würklichen Menſchen, wiewol wir ihn nicht kennen. Eine von de Heem gemahlte Frucht oder Blume, die man einmal in der Natur gezeiget, zeiget ein vegetabiliſches Leben, in völliger Aehnlichkeit mit dem Leben andrer uns bekannten Blumen. Es iſt die Bemerkung dieſer Aehnlichkeit, die uns gefällt.

Es haben einige Kunſtrichter geglaubt, daß das Vergnügen aus der Bemerkung der Aehnlichkeit von der Bewunderung der Kunſt herrühre. Allerdings macht die Betrachtung der Kunſt an ſich ſelbſt auch Vergnügen*), aber in den bemeldten Fällen iſt noch ein Ergötzen da, welches mit dieſem nichts gemein hat. Wir finden ja einen Gefallen an Aehnlichkeiten, die von keiner Kunſt herrühren; an einem Florentiniſchen Marmor, der eine Landſchaft vorſtellt, an einer Blume, welche große Aehnlichkeit mit einer Fliege hat*), und an vielen andern Dingen dieſer Art.

Demnach iſt die bloße Bemerkung der Aehnlichkeit, ohne alle Rükſicht auf die Kunſt, wodurch ſie entſtanden iſt, eine Urſache des Vergnügens. Es iſt auch nicht ſchwer zu zeigen, wie es entſteht. Wir ſehen zwey ihrer Natur nach verſchiedene Dinge, einen würklichen Körper, und eine flach ausgeſpannte Leinwand mit Farben bedekt. Die Natur des einen ſcheinet der Natur des andern entgegen zu ſeyn. Dennoch entdeken wir in beyden ſo viel einerley, daß das eine eben die Empfindungen in dem Auge erwekt, als das andre. Dieſes einerley bey ſogar ungleichen Dingen, muß alſo nothwendig auf ſehr ungleiche Weiſe entſtehen. Der Geiſt ſtellt ſich, wiewol ganz dunkel, zwey Quellen oder Urſachen vor, deren Naturen einander entgegen ſind, die aber einerley Würkungen hervorbringen. Dieſes iſt uns etwas unerwartetes; zwey ihrer Natur nach ganz verſchiedene Einheiten, kommen in eben demſelben mannigfaltigen überein. Höhen und Tiefen auf einer Fläche, ſo gut als an einem würklichen Körper; ein Leben und eine Seele in einem Stein: dies muß uns nothwendig in eine angenehme Bewunderung ſetzen. Selbſt das große Geheimnis von dem Reiz der Schönheit ſcheinet mir daher erklärbar, daß wir die Vollkommenheit eines Geiſtes in der Materie erbliken †). Außer dieſem unterhält die Bemerkung

außer in den ſämtlichen Werken des Plutarch, auch einzeln, unter andern von J. Tob. Krebs, Leipz. 1746. 8. und 1779. 8. griech. und lat. herausgegeben worden iſt.

*) S. Künſtlich.

*) Orchis muſcam referens.

†) S. Schönheit.

merkung der Aehnlichkeit den Geiſt in der Würkſamkeit, welche allemal nothwendig von der angenehmen Empfindung begleitet wird *). Eine beſtändige Vergleichung aller Theile zweyer Gegenſtände, und Bemerkung ihrer Uebereinſtimmung unterhält dieſe Würkſamkeit.

Die Wahrheit dieſer Anmerkungen wird durch Betrachtung einiger beſonderer Fälle beſtätiget, da die höchſte Aehnlichkeit nur wenig Vergnügen erwekt. Nichts iſt ähnlicher, als die Wachsabgüſſe von würklich lebenden Perſonen; dennoch gefallen ſie unendlich weniger als gut gemahlte Porträte. Der Abguß iſt ein würklicher Körper, und demnach fällt die Bewunderung der Uebereinſtimmung weg. Daß einerley Gegenſtände einerley Würkung in dem Auge hervorbringen, hat nichts außerordentliches. Wir verwundern uns nicht darüber, daß ein weißglüendes und alſo brennendes Eiſen, Licht von ſich ſtreut, ſo wie die Flamme; beydes kommt vom Feuer her. Aber wenn wir dieſelbe Würkung von einem kalten Körper, wie der Phosphorus iſt, ſehen; ſo empfinden wir darüber eine angenehme Bewunderung. Das Reizende der Aehnlichkeit kommt von der entgegen geſetzten Natur der Dinge her, darin man ſie bemerket.

Warum bewundern wir die Aehnlichkeit der Bilder im Spiegel ſo gar nicht, da ſie doch ſo ganz vollkommen iſt? Wir halten das Bild im Spiegel für einen eben ſo würklichen Gegenſtand, als das Urbild iſt. Ein dunkeles Gefühl, daß es eben daſſelbe ſey, überhebt uns ſogleich aller Vergleichung beyder Gegenſtände. Wir beſchäftigen uns ſo wenig damit, als mit der Vergleichung der Bilder in einem vielſeitigen Spiegel. Wir nehmen es für ausgemacht an, daß in dem einen nichts ſeyn könne, als was in allen andern iſt. Daher iſt dieſes kein Gegenſtand unſers Nachdenkens.

Dieſe deutliche Entwiklung der Art, wie die Bemerkung der Aehnlichkeit das Vergnügen hervorbringt, ſetzet uns in Stand, den Werth der Nachahmungen in den Künſten zu beſtimmen und den Künſtlern ein Geheimniß zu entdeken. **Je entfernter das nachgeahmte Bild ſeiner Natur nach von dem Urbild iſt, je lebhafter rührt die Aehnlichkeit.** Dieſes iſt eine Anmerkung, deren ſich die Künſtler, und vorzüglich Redner und Dichter mit dem größten Nutzen bedienen können. Wenn ſie Aehnlichkeiten darſtellen können, die ganz außer der Natur ihrer Bilder liegen, und ihr ſo gar zu widerſprechen ſcheinen, ſo werden ſie den höchſten Beyfall erhalten. Der Mahler befleiße ſich nicht nur die Geſtalt und die Farben, das Licht und die Schatten ſeines Urbildes zu erreichen; man begreift bald, wie dieſe körperliche Dinge auch auf einer Fläche zu erhalten ſind: er wende den äußerſten Fleis auf die Darſtellung ſolcher Sachen an, welche über die Würkung der Farbe zu gehen ſcheinen; er mache Dinge ſichtbar, die nicht für das Auge gemacht ſcheinen, die Wärme und Kälte, das Harte und Weiche, das Leben und den Geiſt: dadurch wird er uns in Bewunderung ſetzen.

Dieſes iſt in allen Nachahmungen das höchſte. In der Muſik iſt es nichts außerordentliches, daß man die Höhe und Tiefe, die Geſchwindigkeit und Langſamkeit der Rede nachahmet. Daß man aber den Tönen Eigenſchaften geben

kann,

*) S. Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen.

kann, welche der tönende Körper, die Flöte oder die Sayte nicht haben kann, daß ſie zärtlich ſeufzet, wollüſtig ſchmachtet, oder vor Schmerzen ſtöhnet, dieſes rührt uns bis zum Entzüken. Eben ſo ſehr gefället es uns, wenn es dem Tonſetzer gelingt, durch bloße ungebildete Töne eine Art vernehmlicher Sprache hervorzubringen, daß wir glauben eine empfindungsvolle Rede zu vernehmen. Daß man aber durch Töne das Rauſchen der Gewäſſer, oder das Rollen des Donners nachmachen kann, iſt eine ganz gleichgültige Sache. Beydes iſt eine Würkung der Töne, und alſo auch leicht durch Töne nachzuahmen.

In den Bildern der Sprache und in den Gleichniſſen kommt ein großer Theil des Vergnügens von dem weiten Abſtande des Bildes von ſeinem Urbilde her. Wer in der Natur einer Pflanze richtige Aehnlichkeiten mit moraliſchen Gegenſtänden entdeket, der hat etwas feineres bemerket, als der, welcher daſſelbe in einem Thier bemerket hat. Das kleine Bild beym Virgil

Tum victu revocant vires, *fuſique per herbam*
Implentur veteris Bacchi ... *)

iſt ſehr reizend. Es entdekt uns eine gar unerwartete Aehnlichkeit zwiſchen einem feſten und einem flüßigen Körper. Die müden Glieder der Männer von Troja **fließen** wie Waſſer auf das Gras hin. Dergleichen Beywörter, welche ſehr entfernte Aehnlichkeiten entdeken, geben der Rede eine große Lebhaftigkeit, und eben dieſes Leben bekommen die metaphoriſchen Ausdrüke von dieſer Art. Die Franzoſen ſagen: fondre ſur l'ennemi, auf den Feind hinfließen, wie ein gewaltiger Strohm.

*) Aen. I. 214.

Aus eben dieſem Grunde gefallen die Fabeln, worinn die handelnden Perſonen Thiere ſind, beſſer, als die Menſchlichen; denn die Aehnlichkeit zwiſchen Thieren und Menſchen iſt entfernter, als zwiſchen Menſchen und Menſchen. Ein Gleichnis gefällt mehr als ein Beyſpiel, und ein Gleichnis von ſehr entfernten Gegenſtänden mehr, als eins von nahen.

Dieſes aber iſt nicht ſo zu verſtehen, daß die Aehnlichkeiten ſelbſt entfernt ſeyn müſſen. Denn je genauer dieſe in beyden Gegenſtänden übereinſtimmen, je größer iſt die Würkung. Alles weit hergeholte und gezwungene vermindert oder zernichtet ſogar das Vergnügen, welches man uns durch Entdekung der Aehnlichkeit machen will. Es iſt auch ſehr nothwendig, daß die Redner und Dichter in der Wahl der Bilder, der Gleichniſſe und Allegorien, deren weſentliche Vollkommenheit in der Aehnlichkeit beſteht, die Vorſichtigkeit brauchen, das Bekanntere dem Unbekannten vorzuziehen. Je genauer der Leſer den Gegenſtand, den man ihm vorlegt, kennt, je lebhafter fühlt er die Aehnlichkeit. Unwiſſenden Leſern muß man ganz bekannte Bilder vorlegen. Denn die Kürze, die dabey allemal nöthig iſt, erlaubet nicht, daß man alle kleine Umſtände beſchreibe; ſie müſſen völlig bekannt ſeyn. **Homer** hat alle ſeine Bilder und Gleichniſſe von ſehr bekannten Dingen genommen, weil er für das ganze Volk ſchrieb. **Horaz** wählt die ſeinigen aus der griechiſchen und römiſchen Geſchichte, aus der Fabel und aus mancherley beſondern Gewohnheiten ſeiner Zeit, die itzt nur einem gelehrten Leſer bekannt ſind. Die beſte Ueberſetzung könnte von keinem Ungelehrten verſtanden werden.

Will der Redner oder der Dichter durch Aehnlichkeit lebhafte Vorſtellungen erweken; ſo bedenke er ſorgfältig, daß er ſeinen Zwek deſto beſſer erreicht, je ſchneller und genauer die Aehnlichkeit erkennt wird. Mithin muß er in der Wahl der Bilder allemal auf dieſe drey Dinge Achtung geben. Auf das Entfernte und Unerwartete des Gegenſtandes, auf die Menge der einzelnen Aehnlichkeiten, und auf die ſchnelle Erkenntnis derſelben.

Es iſt eine nützliche Beſchäftigung für jeden Künſtler, auf Gegenſtände, die in dieſen drey Abſichten ihm dienen können, fleißig Achtung zu geben; keine Gelegenheit vorbey zu laſſen, die Eigenſchaften natürlicher Dinge, der Mineralien, der Pflanzen und der Thiere wol zu erforſchen, und das Aehnliche mit moraliſchen Gegenſtänden, das darinn liegen möchte, als richtige Entdekungen zum künftigen Gebrauch zu verwahren *).

So wie das Aehnliche eine Quelle der Schönheiten iſt, ſo iſt es auch eine Quelle des **Froſtigen**, wenn die Aehnlichkeiten erzwungen werden. Hingegen erweken feine Aehnlichkeiten, die zugleich etwas ungereimtes enthalten, wenn ſie aus Scherz zuſammen gebracht werden, die luſtige Art des Lachens. Hiervon werden wir in dem Artikel **Lächerlich** ausführlicher ſprechen.

Den wichtigſten Vortheil von der Aehnlichkeit ziehen die redenden Künſte. Vorſtellungen, die unmittelbar faſt gar nicht, oder wenigſtens nicht ohne große Weitläuftigkeit zu erweken waren, ſind dadurch leicht hervorzubringen. Durch die Aehnlichkeit kann ein ganzer Gemüthszuſtand, eine verwikelte Situation, eine weitläuftige Vorſtellung, überaus kurz ausgedrukt werden. Einen höchſtwichtigen Nutzen hat die Bemerkung der Aehnlichkeit für die zeichnenden Künſte, in Abſicht auf die Allegorie, wovon an ſeinem Orte beſonders gehandelt wird.

Die Entdekung der Aehnlichkeit, die nach **Wolff** das iſt, was man den Wiz nennt, iſt demnach einer der wichtigen Talente der Künſtler, da ſie ſo große Vortheile aus der Aehnlichkeit ziehen können *).

Auſſer demjenigen, was über dieſen Artikel ſelbſt, in der neuen Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften, Th. 15. S. 135. geſagt worden iſt, und dem, was ſich im Ariſtoteles (περι ποιητ. IV.) und in ſeinen Commentatoren, als Dacier, Curtius, u. a. m. über dasjenige Vergnügen, welches aus der Aehnlichkeit entſteht, und wo die Quelle deſſelben zu ſuchen iſt, befindet, gehören zu dieſem Artikel: J. Elias Schlegels Abhandl. von der Nachahmung, und von der Unähnlichkeit der Nachahmung (Werke, Th. 3. S. 95. u. f. Koppenh. 1764. 8. und urſprünglich im 29. und 31ten St. der kritiſchen Beyträge, und im 1ten B. des Gottſchediſchen neuen Bücherſaales abgedruckt) — das achte Kapitel aus den Elements of Criticism (B. 1. S. 275. Ausg. von 1769) — der neunte und zehnte Abſchnitt aus H. Riedels Theorie der ſch. Künſte (S. 132. 1te Aufl.) vergl. mit der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 7. S. 45. — der zwölfte Abſchnitt aus H. Königs Philoſophie der ſch. Künſte, Nürnb. 1784. 8. S. 379. — Joſ. Reynolds Abhandlungen von der zu genauen Nachahmung der Natur, und von der mahleriſchen Nachahmung in ſ. Seven Diſcourſes, Lond. 1778. 8. S. 67 und 193 deutſch in der

*) S. Nachahmung; Bild; Gleichnis; Metapher; Allegorie; Sinnbild.

*) S. Wiz.

der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 16 und 21. S. 1. — und in wie fern die Alten häßliche Dinge ähnlich darſtellten, und die **bildenden** Künſte darauf ausgehen dürfen, oder nicht, H. Leſſings Laocoon, Berl. 1766 und 1788. 8. vergl. mit dem, was über und dagegen geſchrieben worden, vorzüglich die kritiſchen Wälder I. S. 74. — Auch können zu der Prüfung und Berichtigung der, von H. Sulzer vorgetragenen Begriffe über Aehnlichkeit in den verſchiedenen ſchönen Künſten, noch die **Zuſätze zu den Briefen über die Empfindung** von H. Mendelsſohn (S. S. Schriften, Th. 2. S. 17 u. f. Ausg. von 1771) — der 2te Abſchnitt aus der Plaſtik, Riga 1778. S. 29 u. f. — die 37te Anm. des H. Schlegels zu ſ. Batteux B. 1. S. 110. Ausg. von 1770 — der 82. bis 84te der Litteraturbriefe, Th. 5. S. 97 — die kritiſchen Wälder I. S. 265 u. f. dienen. — — Von den verſchiedenen Urtheilen über die **Aehnlichkeit der Bildniſſe** befindet ſich in dem 8ten B. der Biblioth. der ſch. Wiſſenſch. S. 209 eine aus dem Franzöſiſchen des H. Cochin überſetzte Abhandlung; und wie der Mahler ſich in Anſehung der Aehnlichkeit bey Bildniſſen zu verhalten habe, darüber iſt in Gerh. Laireſſe großem Mahlerbuche, Th. 3. S. 1. u. f. — in des de Piles Cours de peinture par principes, Amſt. 1767. 12. S. 204 u. f. — und in Richardſons Eſſai ſur la Theorie de la peinture, Oeuvr. B. 1. S. 62. 80. näherer Unterricht zu finden. — Auch gehört, in Rückſicht hierauf noch der 3te Abſchnitt aus dem erſten Theile der Hagedornſchen Betrachtungen über die Mahlerey, S. 435. hieher.

Aeneis.

Ein epiſches Gedicht des Virgils, deſſen Inhalt die Unternehmungen des Aeneas ſind, die auf ſeine Niederlaſſung in Italien abzielen. Eine von den wenigen **Epopeen**, welche von allen Kennern bewundert, und ſo lange wird geleſen werden, als guter Geſchmak in der Welt ſeyn wird.

Der Plan dieſes Gedichts iſt überaus weitläuftig, indem der Dichter nicht nur die Zerſtöhrung der Stadt Troja, als die Gelegenheit des Auszuges ſeines Helden, nebſt ſeinen weitläuftigen Wanderungen in verſchiedene Länder; ſondern auch die auf ſeine Niederlaſſung in Italien erfolgten Kriege, hineingebracht hat. Dieſe Weitläuftigkeit könnte uns den Verdacht erweken, daß er einiges Mißtrauen in die ſchöpferiſche Kraft ſeines Genies geſetzt habe. Er hat die Begebenheiten von vielen Jahren und Zeiten und Ländern, mit nicht mehr Mannichfaltigkeit behandelt, als Homer eine Geſchichte von wenigen Tagen. Dieſe Art der Kleinmüthigkeit zeiget ſich auch in den beſtändigen Nachahmungen des Griechen, die ſich ſowol auf ganze Epiſoden, als auf beſondere Begegniſſe, und ſogar auf einzele Verſe erſtreket *). Wo dieſer Hauptführer ihm fehlt, da hilft er ſich mit andern griechiſchen Dichtern. Vielleicht war ſeine Beſcheidenheit zu groß? Man entdeket doch ein Genie in ihm, das ſtark genug möchte geweſen ſeyn, ein Original zu machen.

Die Begebenheiten ſind in der ſchönſten Verbindung, und folgen überall aus einer Quelle, die der Dichter keinen Augenblik aus dem Geſicht verliehret. In dem Plan ſelbſt herrſcht eine ſehr feine Kunſt. Alles zielt auf die Hoheit des römiſchen Reichs, auf die Veranſtaltung der Götter, daſſelbe über alle Mächte zu erheben, und auf den beſondern Glanz des Hauſes der Julier ab, welche beyde Dinge voll-

*) S. Della ragion poetica di Vinc. Graviana Lib. I. c. 28. Macrob. Saturnal. Lib. V. et VI.

vollkommen vereiniget ſind. Ohne Zweifel hat der Dichter das ſeinige beytragen wollen, dem römiſchen Volke die Herrſchaft der Cäſaren nicht nur erträglich, ſondern angenehm und verehrungswürdig zu machen. In ſo fern hat dieſes Gedicht wenig moraliſche Verdienſte, und Virgil konnte auch deswegen den Römern niemal das werden, was **Homer** den Griechen geweſen iſt. Allein wir beurtheilen hier nicht den Menſchen *), ſondern den Dichter.

Die Charaktere der handelnden Perſonen entwikeln ſich in der Aeneis nicht ſonderlich, und bey weitem nicht ſo, wie in der Ilias; woran zum Theil die große Weitläuftigkeit der Materie Schuld iſt. Die, welche ſich am deutlichſten entwikeln, ſetzen uns in keine große Bewunderung oder Bewegung. Wir lernen Menſchen kennen, wie die ſind, mit denen wir leben, da uns **Homer** Menſchen vom Heldengeſchlechte zeiget. Die Reden beſtehen oft aus etwas allgemeinen Sprüchen, die ſich für andre Perſonen eben ſo gut ſchikten. Schlechte und gemeine Gedanken ſind zwar nicht da, aber auch wenig ganz hohe. Man ſieht gar wol, daß der Dichter ſelbſt das Mittelmäßige der Charaktere ſeiner Zeit angenommen, wo das Heroiſche der alten römiſchen Tugend nicht mehr gangbar war. Die Schwachheiten dieſes Gedichts ſind nicht Schwachheiten des Dichters, ſondern ſeiner Zeit. Sehr ſelten erhebt ſich ein Genie über ſeine Zeit, und wenn es geſchieht, ſo erlangt er gewiß keinen Beyfall.

*) Einige feine Betrachtungen über dieſen Dichter, aus einem moraliſchen Geſichtspunkt, findet man in zwey Todtengeſprächen, welche der neueſten Ausgabe der **neuen critiſchen Briefe des Herrn Bodmers** angehängt ſind.

Im Ausdruk und in der Mechanik der Sprache iſt er unverbeſſerlich, man wünſcht bald jeden Vers auswendig zu behalten. Er iſt kürzer im Ausdruk als **Homer**; ob gleich die lateiniſche Sprache ſchwieriger war, als die griechiſche, zu aller der Anmuth und Beugſamkeit erhoben zu werden, die er ihr gegeben hat. Seine Beywörter ſind immer nachdrüklich, mahleriſch, und bezeichnen die Natur der Sache genau. Die Begriffe ſind enge zuſammen gepreßt, und man wird ohne Ruhe fortgeriſſen. Ueberhaupt hat der Dichter die Poeſie der Sprache im höchſten Grade der Vollkommenheit beſeſſen.

Seine Schildereyen erheben ſich mehr durch die Höhe und den Glanz der Farben, als durch die Wahl der Umſtände und durch die Höhe der Gedanken. Das feinſte und verborgenſte der Kunſt, in jedem beſondern Theil derſelben, hatte er völlig in ſeiner Gewalt. Dabey blieb er immer bey ſich ſelbſt, und ſeines Plans eingedenk. Die Hitze des Genies riß ihn niemals aus ſeiner Bahn weg. Er iſt der größte Künſtler, und ſein Genie iſt durch das **Studium** zu aller Vollkommenheit erhoben worden, deren es fähig war. Wenn die Aeneis nicht die erhabenſte und wunderbareſte Epopee iſt, ſo iſt ſie doch die untadelhafteſte.

Jedoch kann man dem Virgil das Vermögen ſich bis zum Erhabenen zu ſchwingen keinesweges abſprechen. Die Schilderey im zweyten Buche, da die Venus dem Aeneas die unwiderſtehliche Gewalt vorſtellt, wodurch Troja ſollte in ihren Untergang geriſſen werden, iſt von ſehr erhabener Art. **Neptun** erſchüttert in den Tiefen die unterſten Fundamente der Stadt; **Juno** hält mit Gewalt

den Griechen die Thore offen, und treibet ſie in einer Art von Wuth von den Schiffen zum Sturm; **Pallas** zerſtöhrt ſelbſt die feſteſten Schlöſſer, und **Jupiter** reizt Götter und Menſchen zum Zorn gegen dieſe unglükliche Stadt. Ein groſſes und wunderbares Gemählde.

Eine der vorhergehenden Anmerkungen macht begreiflich, warum dieſes fürtreffliche Gedicht in Rom nicht zu der Verehrung iſt aufgeſtellt worden, als die **Ilias** und die **Odyſſea** in Griechenland. **Homer** war der vollkommenſte Dichter für die Griechen; aber **Virgil** war es nicht für die Römer, die zu ſeiner Zeit doch noch nicht alle Stärke ihres ehemaligen Charakters verlohren hatten. Da er aber der Dichter aller Menſchen von feinem Geſchmak und einem etwas ruhigen Temperament iſt, da ſeine Materie und ſeine Charaktere allgemeiner ſind, als die, welche **Homer** behandelt; ſo iſt auch ſein Ruhm unter den Neuern, deren Art zu denken der ſeinigen näher kommt, allgemeiner geworden.

* *

Die Edit. pr. pr. der Aeneis iſt zu Rom in den J. 1467 — 1469 und zwar zwey verſchiedene Mahle (ſ. Angel. Quirini, Card. de opt. ſcript. edd. ad Pauli II. geſta S. 191) der Commentar des Maur. Servius Honor. aber zuerſt, und allein, Ven. 1471. f. gedruckt worden (ſ. Baruffaldi della Tipogr. Ferrareſe dall' anno 1471. all 1500. Ferr. 1777. 8. S. 19 und G. B. Audiffredi Cat. hiſt. crit. romanar. edit. R. 1783. 4. S. 71.) Beyde zuſammen ſind zuerſt, Florenz (1471 — 1472) und zwar die Aeneis nach der Mediceiſchen Handſchrift, erſchienen. Der Commentar des Domitius Calderini wurde zuerſt allein 1483, ſo wie, auf ähnliche Art, der Commentar des Pomponius Sabinus, zu Cremona, 1486. f. und mit dieſen, und mit den Commentarien des Donati und Landini zuſammen, die Aeneis, zuerſt Ven. 1489. f. gedruckt. Unter den Aldiniſchen Ausgaben iſt die dritte, ex emendat. A. Naugerii, 1514. 8. und die, nach dieſer gemachten, Ven. 1525 und 1527. f. die beſſere. Die erſtere, vom J. 1501. 8. zeichnet ſich nur dadurch aus, daß ſie das erſte, mit ſo genannten Curſivbuchſtaben gedruckte Buch iſt. Nach neuen noch nicht gebrauchten Handſchriften, gab Joh. Pierius, Rom 1521. f. Caſtigationes et Varietat. Virgil. Lectionis einzeln heraus, und dieſe ſind den Pariſer Ausgaben des Pierre Gaudeil (Vidovaeus) 1529. f. und des Rob. Stephanus, ebend. 1532. f. ſo wie den Venetianiſchen vom J. 1534. 8. 1544 und 1558. f. einverleibt. Aus dem Mediceeiſchen Codex erſchien, Ven. 1583. 8. ſo wie aus dem Heidelbergiſchen die Commeliniſche Ausgabe im J. 1589 (vielleicht ſchon 1587) 8. ſo wie die ex offic. Sanctandreana in eben dieſem Jahre. Beyde aber ſo wie die gedachte, dritte Aldiniſche, wurden, bey den folgenden Ausgaben des Dichters nicht benützt; vielmehr wurden dieſe immer mehr und mehr mit Erläuterungen, und Anmerkungen und Scholien überladen, und der Text des Dichters darin erſäuft. Den Anfang dazu machten ſchon die ſogenannten Ascenſianiſchen, oder des Jod. Badius Asc. deren erſte, Ven. 1500 f. erſchien, und unter welchen die merkwürdigſten die Pariſer vom J. 1505 und 1515. f. und die Leidner, vom J. 1517. 1529. f. ſind. Auch die erſte Erythräiſche (oder von Joh. Vict. Roſſi) erſchien bereits 1500. 8. Die Juntiniſchen von Florenz, deren erſte vom J. 1510. 8. iſt, und wovon die zweyte, 1520. 8. die, nicht ſchlechten Bemerkungen des Benedetto enthält, nahmen, in den Venetianiſchen Drucken vom J. 1519. f.

1533. u. ſ. w. den Comment. des Aſcenſius auf, und der vollſtändige Commentar des Donatus wurde Neapel 1535. f. beſonders gedruckt, und von G. Fabricius, mit den Werken des Dichters und den Bemerkungen des Joh. Hartung zuſammen, Baſel 1551. f. herausgegeben. Ich übergehe die Commentare des Mancinelli, des Herm. Torrentinus, des Probus, des Jun. Philargyrius, u. a. m. weil ſie vorzüglich die übrigen Werke des Virgil angehen. Ueber die erſten ſechs Bücher der Aeneis gab indeſſen Lamb. Hortenſius, Baſ. 1559. f. und über die ſämmtlichen 12. Bücher, ebend. 1577. f. Enarrationes mit einer Explanatio der fünf erſten Bücher von Naſimbaeni Naſcimbaenius heraus; und mit den Randanmerkungen des Paul. Manutius erſchien Virgil, Ven. 1558. 8. ſo wie mit eben dergleichen von Heinr. Stephanus (1577.) 8. Am mehrſten aber litte der Dichter in den Ausg. des Joh. van Meyen (zuerſt, Ven. 1576. 8.) und die Verſuche ihn, mit den griechiſchen Dichtern, zu vergleichen, führten immer noch nicht auf eine eigentlich dichteriſche Behandlung des Textes. Ehe, als die Aeneis, wurden die Hirtengedichte und das Gedicht vom Landbau, auf dieſe Art, das heißt mit den ähnlichen Stellen aus dem Theokrit und dem Heſiodus von dem Eobanus Heſſus, Han. 1529. 8. herausgegeben. Erſt im J. 1568 erſchien des Fulvius Urſinus Virgilius collatione ſcript. graec. illuſtratus. Antv. 1568. 8. ein Büchelchen, das, mit drey andern Schriften von Lud. Caſp. Valkenaer, Leov. 1747. 8. wieder abgedruckt worden iſt. Und aus eben dieſer Quelle ſind denn auch die Erläuterungen des Valens Guellius bey ſ. Ausg. des Dichters, Antv. 1595. f. ſo wie der Commentar des Lud. de la Cerda, der mit der Aeneis, Madrid 1608 — 1617. f. erſchien, und Lugd. B. 1619. f. 3 B. wieder gedruckt wurde, gefloſſen. Endlich fieng mit der Ausgabe des Nic. Heinſius, Amſtel. 1664. 12. 1671. 16. 1676. 8. 1688. 12. und öfterer eine neue Epoche für den Virgil an. Die Aufmerkſamkeit wurde auf die Unterſuchung und Berichtigung des Textes gerichtet, und, der Dichter endlich auch immer mehr und mehr als Dichter, nicht blos als lateiniſcher Schriftſteller betrachtet. Dieſes letztere Verdienſt läßt den Ausgaben des P. de la Rue, in uſum Delphini, Par. 1675. 4. Amſt. 1692. 4. und der Ausg. des F. Catrou, Par. 1716. 12. 6 B. und 1729. 8. 4. B. ſich nicht gänzlich abſprechen, wenn gleich ihre Urheber ſonſt nicht ſehr viel kritiſchen und grammatiſchen Scharfſinn gezeigt haben. Für Leſer, welche alles, was zur Erläuterung des Virgil geſchrieben worden, berichtigt zuſammen haben wollen, iſt durch die Burmannſche Ausgabe des Dichters, Amſt. 1746. 4. 4 B. geſorgt; doch fehlt es dieſer auch nicht an einigen eigenen critiſchen Erläuterungen, und an verbeſſerten Leſearten. Durch ihre Koſtbarkeit merkwürdig iſt noch die, aus der Mediceiſchen Handſchrift abgedruckte, und von Ant. Ambrogi beſorgte Ausgabe, Rom 1763 — 1766. f. 3 B. Unter andern befinden ſich auch die, von Piet. Sante Bartoli verfertigten, bereits lange vorher herausgegebenen, und aus dem Vatikaniſchen Codex gezogenen Kupferſtiche bey ihr. Aber das größte Verdienſt um den Dichter, und um die Leſer des Dichters, haben unſtreitig die Ausg. des H. Chr. Gottl. Heyne, Leipz. 1767 — 1776. und ebend. 1788 — 1789. 8. 4 B. Auch zeichnet die letztere ſich durch typographiſche Schönheit aus. Indeſſen iſt, ohne Benützung derſelben, auch noch zu Bern, 1782. 12. in 3 B. eine ganz gute, ex edit. Heinſii c. not. Ruaei, erſchienen. Als Handausgaben, ohne alle Erläuter. und Bemerkungen, empfehlen ſich, durch Niedlichkeit, oder Pracht des Druckes,

Druckes, die Londner, von Knapton und Sandbey gedruckte, 1750. 8. und 12. 2 B. die Birminghamſche 1757. 4. die Glasgower 1758. 12. die Kehler 1784. 8. und die von H. Brunk, Straſsb. 1785. 4.

Ueberſetzt iſt die Aeneis in das **Italieniſche** (ohne der Ueberſetzung einzeler Bücher zu gedenken) überhaupt **ſechzehnmahl.** Die älteſte, gedruckte dieſer Ueberſetzungen, iſt in **Proſa,** von einem Ungenannten, Vic. 1476. 4. erſchienen; Fontanini führt, indeſſen, in der Bibl. della Eloq. Ital. T. 2. S. 276. Ven. 1753. 4. in der Anmerkung eine ſchon im 14ten Jahrh. abgefaßte, auch proſaiſche an. Und auf eben dieſe Art iſt die Aeneis auch von Atanagio (Atanagoras, ein gebohrner Grieche, unter deſſen Nahmen auch die vorher angezeigte, erſte, in der Bibl. Pinelliana, S. 106. und von Quadrio, in der Stor. e rag. d'ogni Poeſia, Vol. IV. Meyl. 1749. 4. S. 700 angeführt worden, und welchem zu Folge ſie ein bloßer, zum Troſt des Conſtans, Sohn des Kaiſer Conſtantinus, gemachter Auszug iſt) Ven. 1478. 4. von Fabrini und Venuti, Ven. 1581. f. von Giov. Pizzioli, Livorno 1764. 8. überſetzt worden. In **Verſen,** und zwar in ſo genannten terze rime, gab ſie zuerſt Tom. Cambiatore, Ven. 1532. 8. (welche Arbeit ſich, in der folgenden Ausgabe, Ven. 1538. 8. wegen verſchiedener, daran gemachter Verbeſſerungen, Giov. P. Vaſio zueignete) und darauf Lud. Domenichini, Flor. 1556. 8. in ſo genannten verſi ſciolti (welche Arbeit ſich aber von zwölf verſchiedenen Schriftſtellern, als Aleſſ. Sanſedoni, Ippolito de' Medici, Bern. Borgheſi, Lud. Martelli, Tom. Porcacchi, Aleſſ. Piccolomini, Giuſ. Betuſſi, Lion. Ghini, Bern. Minerbetti, Lud. Domenichini, Bern. Daniello, Paol. Mini herſchreibt) hierauf Aldobr. Cerettani, Flor. 1560. 8. in Octaven; Ann. Caro, Ven. 1581. 4. in verſi ſciolti; Herc. Udine, Ven. 1597. 4. in Octaven; Lelio Guidiccioni, Rom 1632. 8. in Octaven; Teod. Angelucci da Belfonte, Neap. 1649. 12. in verſi ſciolti; Bart. Beverini, Ven. 1680. 12. in Octaven; Pietr. Ant. Carrara, Ven. 1681. 12. eben ſo; Giac. Sitiello, Neap. 1699. 12. eben ſo; Ant. Ambrogi, Rom 1758. 12. 3 B. und Arn. Arnaldi i Tornieri, Rom 1779. 8. in Octaven überſetzt heraus. Zu dieſen kommt noch die traveſtirte Aeneis von Giovb. Lalli, Rom 1633. 8. Auch gehört noch der Enea di M. Lud. Dolce, tratto dall' Eneïde di Virg. Ven. 1568. 4. hieher. Und in Fabricii Bibl. lat. B. 1. S. 362 und 363. Lipſ. 1773. 8. noch eine, von Tom. Averſa, im Sicilianiſchen Dialecte, Palermo 1654. 12. und eine von Aleſſ. Sanſedoni, Ven. 1586. 8. angeführt worden, von welchen ich, bey den Italieniſchen Litteratoren keine Nachricht gefunden. Wenigſtens nennt Quadrio a. a. O. S. 696. und Fontanini S. 280. Anm. 1. den letztern nur als Verfaſſer des erſten Buches der Aeneis, in der von Lud. Domenichini herausgegebenen, und angezeigten Ueberſetzung. Die ſonſt noch überſetzten einzelen Bücher, ſo wie die, noch handſchriftlich vorhandenen Ueberſetzungen der ganzen Aeneis ſind in der Bibl. della Eloq. Ital. Ven. 1753. 4. S. 276. u. f. in des Quadrio Stor. e rag. d'ogni Poeſia, Vol. IV. Mil. 1749. 4. S. 694. u. f. und in der Bibl. degli Ant. grec. e lat. volgarizzati, da Iac. Mar. Paitoni, Ven. 1766 — 1767. 4. 5 Th. zu finden. Von den gedruckten wird die von Ann. Caro für die beſte gehalten; ſie iſt nachher noch ſehr oft als Par. 1760. 8. 2 B. mit K. erſchienen, und über ihre Vortreflichkeit findet ſich in des Pignoria Origine di Padova, Pad. 1625. 4. ein Verſuch, ſo wie noch Lettere . . . . Ven. 1745. 8. darüber geſchrieben worden ſind; aber die von Angelucci da Bel-

fonte,

fonte, Neap. 1749. iſt wenigſtens eben ſo gut. — In das **Spaniſche:** (zu Folge der Nachrichten des Velazquez und des H. Diez) **dreymahl;** in **Proſa** von Diego Lopez, Vallad. 1601. 4. in **Verſen**, von Greg. Hernandez Velasco, Antw. 1557. 12. verb. Alcala 1585. 8. und von Chr. de Meſa, Mad. 1615. 8. die vorletzte ſoll die beſſere ſeyn. In dem Enſayo de una Bibl. de traductores Eſpañoles ... por D. I. Ant. Pellicer, Mad. 1778. 4. in welchem keine der angeführten ſich findet, iſt dafür S. 67. u. f. eine noch ungedruckte proſaiſche von Enrique de Aragon, Marq. de Villena, (†1434) und, S. 109 u. f. eine Ueberſ. der vier erſten Bücher von Joſ. Pellicer de Oſſau (†1679) gedruckt ums J. 1624. und abgefaßt in dem ſogenannten verſo de romance, angezeigt. Der erſte Ueberſ. hat jeden Geſang in eine gewiſſe Anzahl Kapitel dergeſtalt abgetheilt, daß das Ganze eben ſo viel Kapitel ausmacht, als Tage im Jahre ſind. — Uebrigens iſt auch noch eine, von des Valles de Mountech verfaßte traveſtirte Aeneis, Tol. 1648. gedruckt worden, ob dieſe gleich eigentlich im Gasconiſchen Dialecte abgefaßt iſt. — In das **Franzöſiſche** ſcheint die Aeneis früher, als in irgend eine andre, Europäiſche, Sprache überſetzt, oder, wenn nicht eigentlich überſetzt, doch in derſelben nachgeahmt worden zu ſeyn. Die Geſchichte von Troja war ein Lieblings-Gegenſtand der mittlern Zeiten. Nicht blos die Römer, ſondern auch die Gallier, hielten ſich für Abkömmlinge von den Trojanern. Der Vers aus dem Lucan:

> Avernique auſi Latios ſe fingere fratres
> Sanguine ab Iliaco

iſt bekannt; und Leibnitz (Oper. I. 427. B. IV. S. 147) vermuthet, daß eine, von dem Prosper Tiro, mit dem Nahmen **Pharamund**, vorgenommene Verwandlung in **Priamus**, dieſe alte Sage beſtätigt habe. Fredegarius (mit Ausgang des achten Jahrhundertes) läßt die Franken geraden Weges aus Troja herſtammen, und Paulus Diakonus führt die Grabſchrift einer Tochter des Pipins an, worin eben dieſer Abkunft gedacht wird. Dieſe Ueberlieferungen der alten galliſchen Völker ſind alſo wenigſtens älter, als die Sammlung der Edda, aus welcher Warton (Hiſt. of Engl. Poetry, B. 1. S. 127. Anm. e.) den Urſprung dieſer Vorſtellungsart herleiten zu wollen ſcheint. Und ſie erklärt vielleicht zugleich die Vorliebe der mittlern Zeitalter für diejenigen Ueberbleibſel der claßiſchen Litteratur, welche dem Genie und den Kenntniſſen dieſes Zeitalters angemeſſen waren, und Nachrichten von Troja enthielten, für den Dares Phrygius, und den Dictys Cretenſis, ſo wie die Entſtehung der, ums Jahr 1287, von Guido von Colonna, verfaßten, und in die mehreſten neuern Sprachen überſetzten, aus jenen beyden Schriftſtellern gezogenen Hiſtoria de bello Trojano, gedruckt zu Strasburg 1486 und 1489. f. Auch finden ſich, nicht allein in den mehreſten Romanen jener Zeit Rückſichten auf Troja, und Trojaniſche Dinge; ſondern es gab auch ſchon ſehr frühzeitig ganz eigene Romanen, oder Romanzen von dem Aeneas. In dem Prolog zu der Romanze von dem Könige Richard (bey Warton, Hiſt. of Engl. Poetry, B. 1. S. 123) wird eine dergleichen genannt, und in der Bibl. des Romans des Lenglet du Fresnoy (B. 2. S. 228) iſt le Roman de l'Eris et de *l'Enide*, mis en rime par Chrétien de Troye angeführt. Aber freylich ſcheint, in allen dieſen Werken, die ganze Geſchichte, dem Geiſte dieſer Zeiten gemäß, behandelt worden zu ſeyn. So iſt, z. B. in der angeführten Hiſtoria de bello Trojano, das bekannte hölzerne Pferd in ein Pferd von Erz verwandelt; und aus dem Dichter der Aeneis iſt, in ordentlichen Geſchichtbüchern, als in dem Speculo hiſtor. des Vincent von Beaumais,

aumais, aus dem 13ten Jahrhundert (Lib. IV. c. 61. fol. 66. a. Ven. 1591. f.) und in den Geſtis Romanor. welche vielleicht eben ſo alt ſind, (c. 57) ein Zauberer gemacht worden, eine Dichtung, die, wie H. Heyne ſchon bey dem, vorgeblich von Donatus abgefaßten Leben des Dichters (Oper. V. T. I. S. CXVIII. Lipſ. 1767. 8.) bemerkt hat, auf eine mißverſtandene Stelle in dieſer Lebensbeſchreibung ſich gründet. Und nicht beſſer, oder anders, ſcheint die Sache ſich in den eigentlichen Romanzen von dem Aeneas verhalten zu haben. Daß dieſe älter ſind, als die angeführten proſaiſchen, oder hiſtoriſchen Werke, zeigt ſich aus der oben gedachten Arbeit des Chretien de Troyes, der gegen das Ende des zwölften Jahrhundertes lebte. Wäre dieſes Gedicht aber auch von einem andern Inhalte: ſo wiſſen wir denn doch, aus der nun abgedruckten **Eneidt** von Heinrich von Veldecken, ſo wohl, daß das Original derſelben in wälſcher (d. h. franzöſiſcher) Sprache (ſ. V. 13270) abgefaßt, und folglich im 12ten Jahrhundert ſchon da war, als daß es, obgleich Virgil ausdrücklich (V. 41 und 13250) als Urheber deſſelben genannt wird, bekannter Maßen keinesweges die lateiniſche Aeneis iſt. Eben ſo wenig iſt das proſaiſche, mit dem Titel: Le livre des Eſneydes compilé par Virgile, Lyon 1483. f. mit K. gedruckte Werk eine eigentliche Ueberſetzung des römiſchen Dichters. Es hebt ſich mit Erzählung der Begebenheiten aus dem 2ten und 3ten Buche der Aeneis an, ohne daß man noch das mindeſte von dem Aeneas ſelbſt weiß; hierauf erſcheint dieſer, aber nur auf einen Augenblick, und wir leſen nun die Geſchichte der Dido, aber auf zweyfache Art; einmal ſo ungefähr, wie Virgil, und dann wie Boccaz (aus welchem ganze Stellen eingeſchaltet ſind) ſie, in ſeiner Schrift, De Caſibus viror. et foeminar. illuſtr. erzählt. Nun erſt reiſt Aeneas von Troja ab, kommt ſchnell nach Carthago, und Dido verliebt ſich zwar in ihn; aber alles dieſes iſt nur im Auszuge erzählt. Dafür läßt der Ueberſetzer, nach dem tragiſchen Tode derſelben, die Juno, in einer Rede an die Proſerpina, eine ſehr ausführliche Zergliederung des Körpers der unglücklichen Königinn machen, und, nachdem Aeneas den Turnus beſiegt hat, erzählt er uns vieles von einer gemachten Eintheilung des Landes, und giebt uns eine Geſchichte der römiſchen Könige bis auf den Romulus, faſt auf eben die Art, aber etwas ausführlicher, als ſie in Veldeckens Eneidt ſich findet. Daß jenes Werk indeſſen nicht aus der Urſchrift des letztern gezogen worden, zeigt ſich darin, daß die, in dieſer beſchriebene, von dem Aeneas, mit der Sybille, in die Unterwelt gemachte Reiſe, in der erſtern gänzlich weggelaſſen worden iſt. Auf dieſe Ueberſetzung folgten eine Menge anderer, und obgleich proſaiſcher, denn doch eigentlicher Ueberſetzungen, als von Claude Malingre, Paris 1618. 8. Von de la Mothe du Tertre und Pelliel, Par. 1626. 8. Von Tournay, ebend. 1648. 4. Von Mich. de Marolles, Par. 1649. f. Von Et. Algay de Martignac, Par. 1681. 12. 3 B. Von Franc. Catrou, bey ſ. Ausgabe des Textes, ebend. 1716. 12. 6 B. einzeln, ebend. 1787. 12. 2 B. Von Jean Mallemanes, ebend. 1717. 12. 3 B. Von Jean Cl. Fabre, Lyon 1721. 12. 4 B. Jean B. de la Landelle de St. Remy, mit der Urſchrift, Par. 1736. 12. 4. B. Von Guyot des Fontaines, mit dem Text, Par. 1743. 8. 4 B. Von J. N. Lallemand, Par. 1749. 12. 4 B. Von vier verſchiedenen Profeſſoren zu Paris, ebend. 1771. 12. 4 B. Von Le Blon, Par. 1782. 12. 3 B. Und H. Gie hat, mit der Ueberſ. der Hirtengedichte, Par. 1788. 12. den Anfang zu einer neuen Ueberſetzung des ganzen Virgil gemacht. Früher aber, als die erſte dieſer proſaiſchen Ueberſetzungen, erſchien bereits die erſte **poetiſche** von

Octavien de St. Gelais († 1502) Par. 1509. 1529. 1540. f. Ihr folgten die ähnlichen von Louis de Mazures, Lyon 1560. 4. Von den Gebrüdern Robert und Ant. d'Agneaux, Par. 1582. 4. Von P. Perrin, Par. 1648—1658. 4. 2 Th. 1664. 12. 2 Th. Von Jean Renaud de Segrais, Par. 1668—1681. 4. 2 Th. Lyon 1719. 8. 2 B. Von Mich. de Marolles, Par. 1673. 4. Und auſſer dieſen iſt die Aeneis noch von P. Scarron, aber nur die ſieben erſten Bücher, und der Anfang des achten, Par. 1648—1652. 4. (und in der Sammlung ſ. Werke, Par. 1737. 12.) traveſtirt, und dieſe Arbeit von den H. H. Jacq. Moreau und Tellier d'Orville, bey dem Virgile traveſti, P. 1730. 1767. 12. aber ſehr unglücklich, fortgeſetzt worden. Von den Ueberſ. einzeler Bücher ſind in dem 5ten und 6ten B. der Bibl. franc. p. l'Abbé Goujet, Par. 1710—1756. 12. 18 B. Nachrichten zu finden. Unter den proſaiſchen möchte die von des Fontaines, und unter den poetiſchen die von Segrais wohl die beßte ſeyn. — In die **Engliſche** Sprache iſt die Aeneis zuerſt, aus der vorhin angezeigten, franzöſiſchen, zu Lyon 1683. f. erſchienenen verworrenen, oder verſtümmelten Umſchreibung, und wahrſcheinlicher Weiſe in Proſa überſetzt, und von Caxton 1490. gedruckt worden. Wenigſtens iſt das Original derſelben nicht, wie Warton (Hiſt. of Engl. Poet. B. 2. S. 122) ſagt, metriſch abgefaßt. Von den folgenden Ueberſetzungen ſind mir noch zehn bekannt, als die von Gawen Douglas, einem Schottländer, ums J. 1513. und obgleich in ſchottiſchem Dialecte, doch von der damaligen engliſchen Sprache nicht verſchieden; von Th. Phaer und Th. Twyne 1558 — 1583. 4. 1596. 1607. 1620. 4. jedoch ſehr auslaſſend und umſchreibend; von John Ogilby († 1676) Cambr. 1646. 8. Lond. 1654. f. Von Rich. Maitland, Gr. v. Lauderdale, ums J. 1695. (denn daß ſie früher gemacht, und ſpäter gedruckt worden iſt, als die von Dryden, ergiebt ſich aus der Vorrede des letztern zu der ſeinigen) zweyte Ausg. Lond. 1737. 8. 2 B. Von J. Dryden 1697. f. 1782. 12. 3 B. Von Nic. Brady († 1726) Lond. 1716—1726. 8. 4 B. Von Joſ. Trapp († 1747) Lon. 1718. 4. 2 B. in reimfreyen Verſen; von Chriſtoph Pitt († 1748) Lond. 1728 — 1740. 4. 2 B. und mit den übrigen Werken des Virgil, überſetzt von Joſ. Warton, Lond. 1753. 8. 4 B. 1778. 8. 4 B. Von Alex. Strahan, Lond. 1753—1766. 8. 2 B. in reimfreyen Jamben. Von Andrews, 1766. 8. Auſſer dieſen völligen Ueberſetzungen der Aeneis ſoll Heinr. Howard, Gr. v. Surry († 1546) noch die drey erſten Bücher derſelben überſetzt haben (ſ. Cibbers Lives of the Poets of Great Brit. and Irel. Vol. I. S. 53) und Rob. Stanyhurſt hat die vier erſten Bücher derſelben, Lond. 1583. in Hexametern herausgegeben. Den Anfang zu einer neuen, guten, gereimten, Ueberſetzung hat J. Morriſon, Lond. 1787. 8. mit dem 2ten und 4ten Buche gemacht. Von Parodien kenne ich nur die Story of Aeneas and Dido burleſqued, Charlestown 1775. 8. In Fabricii Bibl. lat. B. 1. S. 366. Lipſ. 1773. iſt noch eine Traveſtirung der beyden erſten Bücher, Lond. 1664. angeführt. Für die beſſern jener Ueberſetzungen, werden noch immer die von Dryden, ob ſie gleich freylich ſehr ungetreu iſt, und die von Strahan gehalten. Wenigſtens ſcheint ſo gar Johnſon, der erſtern, in ſeiner Lebensbeſchreibung ihres Verfaſſers, den Vorzug vor der viel getreuern von Pitt zu geben. — **Deutſch** iſt, wie gedacht, die Aeneis zuerſt von Heinr. v. Veldecken, mit Ausgang des 12ten Jahrhundertes, bearbeitet, und dieſe iſt, Berlin 1783. 4. gedruckt worden. Daß ſie nicht vollkommen das eigentliche Werk des Virgil iſt, darf nicht erſt erinnert werden. Hierauf folgte, wie der Titel lautet: Vergilii Maronis

dryzehen Aeneadiſche Bücher von Trojaniſcher Zerſtörung, und Uffgang des Römiſchen Reiches, durch Docter Murner, Strasburg von Joh. Gröningern 1515. f. und mit einigen Veränderungen in Rückſicht auf Sprache, und mit der Benennung des 13ten Buches nach ſeinem Urheber, Maffei, Frankf. 1562. Jena 1606. 8. Sie iſt in Verſen, hat beſondre Abtheilungen und die erſten Auflagen ſind mit vielerley Holzſchnitten verziert. Aeneis Virgiliana, das iſt deß fürnembſten, Lateiniſchen Poeten P. V. M. XII. Bücher ... in artige Reime verfaßt durch M. Joh. Sprengen ... erſtmals in offnem Truck publicirt, Augsb. 1610. f. und die, da Spreng erſt im J. 1601. ſtarb, wohl nicht, wie irgend einer unſerer Litteratoren behauptet hat, ſchon im J. 1522. zuerſt gedruckt worden ſeyn kann. Von Bernh. Meleträus, Hamb. 1644. 8. proſaiſche Paraphraſe; von D. S. (Salemyndonis) mit der Aufſchrift: Neu eingekleideter deutſcher Virgilius nach Art der Ariana und Arcadia, Starg. 1658. 12. in Proſe. Daß ſchon ein früherer Abdruck dieſer Ueberſetzung vorhanden ſeyn ſollte, iſt mir zweifelhaft. Wenigſtens erhellt aus der Zueignungsſchrift, "an die Königinn Deutſchinne," das heißt, die deutſche Sprache, daß der Verf. ſie erſt nach Endigung des dreyßigjährigen Krieges abgefaßt hat. Uebrigens iſt jedes Buch noch wieder in beſondre Abtheilungen gebracht, welchen lächerliche Anmerkungen angehängt worden ſind. Von Mich. Schirmern, Cölln an der Spree, 1668. 8. in Alexandrinern; von Joh. Valentin, Frkft. 1660. 1697. 1724. 8. in eine, für ſein Zeitalter, ſehr gute Proſe; von Hanß von Zehmen, Leipz. 1688. 12. in Proſe, mit dem Text; von Langius und Eimartus, Nürnb. 1697. 4. in Proſe, mit dem Text; von Theod. Lud. Lau, Elb. 1725. 4. in deutſcher Heldenpoeſie, wie der Titel ſagt; von Joh. Chriſtoph Schwarz, Regensburg 1742. 1761. 8. in ſo genannten Verſen; von Heinr. Herm. Flügge, Götting. 1749. 1770. 8. 2 B. eben ſo; von Luc. Vinc. Seehuſen, Hamb. 1780. 1788. 8. 2 B. in Proſe und mit Anm. aus Lipperts Dactyl. Von Frz. Reg. Crauer, Luzern 1783. 8. 2 B. in ſo genannten Hexametern; von Thad. Plazzary, Biber. 1783. 8. 2 B. eben ſo; von Joh. Frd. Herz, Leipz. 1784. 8. in Proſe,; von C. D. Jani, Halle 1785. 8. 1ter Theil. Daß keine einzige dieſer ſiebzehn Ueberſetzungen dem Virgil Gerechtigkeit widerfahren läßt, bedarf nicht erſt eines Erweiſes; die wirklich lesbarſte iſt noch immer die von Joh. Valentin. Deſto glücklicher iſt die traveſtirte Aeneis, beſonders die erſten Theile, von H. Blumauer, Wien 1784. u. f. 8. 4 Th. gerathen. Von Ueberſetzungen einzeler Stücke aus derſelben finden ſich in Johann G. Schummels Ueberſetzer-Bibliothek, Wittenberg 1774. 8. S. 130 einige Nachrichten.

Unter den vielen, die Aeneis beſonders erläuternden Schriften, ſind, auſſer den eigentlichen ältern Commentar. des Servius Maur. Honoratus, welche zuerſt einzeln (Venedig, nicht Regensburg, wie unter mehrern, H. Alter in ſ. Ueberſicht der gr. und röm. Claßiker, Wien 1778. 8. S. 222 ſagt) 1471. f. Fetr. 1471. f. und vollſtändiger, mit den Werken des Dichters, Paris 1600. f. abgedruckt worden ſind; und dem Comment. des Tib. Cl. Donatus, welcher, eben ſo, zuerſt Neap. 1535. f. und beſſer, mit den Werken des Dichters, Baſel 1551. f. erſchien, meines Bedünkens, die wichtigſten, von den, in lateiniſcher Sprache geſchriebenen: Aur. Th. Macrobii Saturnal. Lib. III. IV. V. VI. — Barth. Marantae Lucullianar. Quaeſt. Lib. V. in quibus ... praeſertim P. Virg. M. in ſcrib. poemat. artificium ... detegitur, Baſ. 1564. f. (ein, beynahe ganz unbekannt gewordenes, und doch leſenswerthes Buch) — Lamb. Hortenſii Enarrat. in ſex pr. lib. Aen.

Baſil. 1559. f. und Ebend. in XII. lib. Aen. V. Acced. Naſimb. Naſcimbaenii in VI. pr. libr. explanat. ebend. 1577. f. — Tarq. Gallutii Vindicat. Virgil. R. 1621. 4. — P. Benii Comment. Ven. 1623. f. — C. P. Correa, Comment. in P. Virg. M. Ulyſſ. 1640—1653. 4. 4 B. 1698. 4. 4 B. wovon die 3 letzten Bände den Commentar über die Aeneis enthalten. Diſſert. in Virgil. XLV. von Ben. Averrani, im 2ten Th. S. 119 f. W. Flor. 1717. f. 3. B. — und, um von neuern wenigſtens etwas anzuführen, De verecundia Virgilii von Adolph Klotz in ſ. Opuſc. var. arg. S. 242. u. f. vergl. mit dem 2ten der Kritiſchen Wälder, S. 123 u. f. — A. G. Walch Progr. Regul. Styli poet. ex V. Aeneid. evol. Schleuſ. 1787. 4. — In italieniſcher Sprache: Oſſervaz. ſopra l'opere di V. per diſcoprire ed inſegnare a porre in pratica gli artifici importantiſſimi dell' arte poetica . . . da Oraz. Toſcanella, Ven. 1566. 8. — Il Beſa, ovvera della Favola dell' Eneïde Dial. da Malat. Porta, Rim. 1604. 4. — Comparaz. di Taſſo con Omero e Vergilio ... da P. Beni, Pad. 1612. 4. — In ſpaniſcher Sprache: El Principe de los Poetas, Virgilio, contra las pretenciones de Lucano ... por el P. Feyjoo, Mad. 1744. 4. — In franzöſiſcher Sprache: Lettre de (Sam.) Bochart ... ou Diſſert. ſur la Queſtion ſi Enée a jamais été en Italie, Caen. 1663. 4. — Diſc. academ. ſur la comparaiſon d'Homere et de Virgile, p. (Réné) Rapin ... Par. 1667. 12. und im 1ſten Bd. S. 91 f. Oeuvr. Haye 1725. 12. 3 B. lat. Hal. 1684. 12. und in dem Κριτικον Επιχειρημα des Jac. Palmerius, Lugd. B. 1704. 4. 1707. 8. — Quelquels obſervat. ... concernant un diſc. apologet. pour V. ... p. l'Abbé Marolles, P. 1673. 4. — Diſc. Acad. ſur V ... p. Pierre Aubert, in dem 2ten Th. des 10ten B. der Mem. de Litterat. et d'Hiſt. rec. p. le P. (Pierre Nic.) des Moletz — Obſerv. ſur les caractères de l'Eneïde, in dem 15ten B. No. 219. des Pour et Contre. — Conſider. ſur l'Eneïde de V. von Cl. Fraguier, im 1ſten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Diſc. ſur la manière dont V. a imité Homère, von ebend. und ebendaſ. im 3ten B. — Diſc. ſur la fable de l'Eneïde, von R. Vatry, ebdſ. im 31ten B. — Sur l'Eneïde, conſiderée par rapport à l'art de la guerre, von Segrais, ebend. im 24ten B. der Quartausg. — Des Boucliers d'Achile, d'Hercule et d'Enée, von Caylus, ebend. im 27ten B. der Quartausg. deutſch, im 2ten B. S. 231. f. Abhandl. zur Geſchichte und Kunſt, Alt. 1769. 4. — Ein Abſchnitt in des H. v. Voltaire Eſſai ſur le poeme epique, Oeuvr. T. X. S. 386. Ed. de Beaum. 12. — Plan de l'Eneïde de V. ou expoſit. raiſonnée de l'economie de ce Poeme . . . p. Mr. Vicaire, P. 1788. 8. — In engliſcher Sprache: Lettres on Virgil's .... Art of verſe, by Manwaring, Lond. 1737. 8. — On the ſhield of Aeneas, von W. Whitehead, im Dodsleyſchen Muſeum, und im 3ten B. ſ. Poems, Lond. 1788. 8. — Rem. and Diſſert. on Virgil ... by Holdsworth, publ. by Spence, Lond. 1768. 4. — Diſſert. and crit. remarks on Virg. Aeneis, by M. Martyn, Lond. 1770. 8. — Obſervat. on .... the primary Deſign. of the Aeneid of Virgil ... by Sam. Henley, Lond. 1788. 8. (Nach des Verf. Meynung hat V. durch ſein Gedicht ein abergläubiges, leichtſinniges Volk an die veränderte Regierungsform gewöhnen, und es überreden wollen, daß der, aus dem Hauſe des Cäſar entſproßne Auguſt der längſt verſprochene, allgemeine Herr der Welt, und ein göttlicher Abkömmling vom Jupiter ſey.) Auch finden ſich noch, bey mehrern Ausgaben und Ueberſetzungen des Gedichtes, allerhand Abhandlungen;

gen; und die Urtheile verſchiedener Litteratoren darüber, und eine Menge anderer litter. Nachrichten ſind in Ad. Baillet Jugemens des Savans, im 2ten Th. des 3ten B. S. 109 der Amſterd. Ausg. von 1725. und in Fabricii Bibl. lat. Lib. 1. C. 12. B. 1. S. Lipſ. 1773. 8. geſammelt. —

Das, dem El. Donatus zugeſchriebene, mit Mährchen und Albernheiten angefüllte, und von P. Daniel bey ſ. Ausg. des Dichters, Par. 1600. f.) zuerſt verbeſſerte Leben des Virgil, findet ſich bey den mehreſten Ausgaben. Auſſer dem Greg. Gyraldus (Hiſt. poet. Baſ. 1545. 8. S. 445.) der ſich jener Albernheiten auch nicht mehr gänzlich ſchuldig macht, hat Bayle in ſ. Wörterbuch (deutſch in P. Bayle's Wörterbuch für Dichterfreunde, Lüb. 1780. 8.) Lud. Cruſius in ſ. Lives of the Rom. Poets, Lond 1726. 8. 2 B. deutſch, Halle 1777. 8. im 2 B. im 2ten B. S. 110 d. Ueb. und verſchiedene Herausgeber und Ueberſetzer, als Ch. de la Ree, H. Heyne, J. Martyn (vor ſ. Ueberſ. der Georg. Lond. 1749. 4.) Joſ. Warton bey der Ausg. des Textes, und der engl. Ueberſ. deſſelben, Lond. 1753. 8. 4 B.) u. a. m. beſſere geliefert.

Aeſchylus.

Der älteſte von den drey griechiſchen Trauerſpieldichtern, von denen einige ganze Stücke übrig geblieben ſind. Die Nachrichten von ſeinem Leben ſind etwas zweifelhaft. In der griechiſchen Lebensbeſchreibung, die ſeinen Werken insgemein vorgeſetzt wird, heißt es; er ſey ein Zeitverwandter des **Pindars** geweſen, und in der 40 Olympias gebohren. So viel iſt gewiß, daß er zur Zeit des erſten perſiſchen Krieges gelebt, und als ein tapferer Bürger bey Marathon für das Vaterland gefochten hat. Daß er ein Mann von erhabenem Muth, von einer freyen und kühnen Denkart geweſen, läßt ſich aus ſeinen Werken nicht undeutlich ſchließen. Nach ſeinem eigenen Vorgeben *) iſt er durch einen Traum ermuntert worden, ein tragiſcher Dichter zu werden; denn als er bey Bewachung eines Weinberges eingeſchlafen, hat ihm Bacchus im Traum befohlen, Trauerſpiele zu ſchreiben.

Von ſeinen Trauerſpielen ſind ſieben ganz übrig geblieben. In allen herrſcht, nach dem Geſtändnis aller alten und neuen Kunſtrichter, eine ungewöhnliche Größe der Schreibart und der Gedanken. **Phrynichus** nennt ihn των τραγικων μεγαλοφωνοτατον, und damit kommen die Urtheile des **Horaz** und **Quintilians** überein. Erſterer ſagt von ihm:

> Et docuit magnumque loqui nitique cothurno **).

und dieſer urtheilt, er ſey ſublimis et gravis et grandiloquus ſaepe usque ad vitium ***). Es ſcheinet, er habe ſich in ſeinen Trauerſpielen zur Regel vorgeſchrieben, was er dem **Prometheus** in den Mund legt:

> Σεμνοςομος γε και φρονηματος πλεως
> Ὁ μυθος εςιν †).

Sein Ausdruk iſt neu, kühn, voll ungewöhnlicher Metaphern, und erfodert eine ſtarke und volle Stimme. Er kömmt darin unter allen Griechen der Kühnheit der morgenländiſchen Sprachen am nächſten. Seine Ausdrüke ſind weder von dem Wiz noch von der Ueberlegung gewählt; ſondern von der Empfindung eingegeben. Er ſucht vielmehr das Ohr mit ſtarken Schlägen zu erſchüttern, als

*) Pauſan. in Attic.

**) de Arte 280.

***) Inſtit. Orat. L. X.

†) vſ. 952. Die Reden ſind voll Hoheit und dreiſter Zuverſichtlichkeit.

als ihm mit ſanften Tönen zu ſchmeicheln.

Alle ſeine Trauerſpiele ſind in dem Plan ſehr einfach, vielweniger aus Wahl, als aus der Gewohnheit ſeiner Zeit: wenig Handlung und mäßige Verwiklungen: bisweilen hat er außer dem Chor nur drey redende Perſonen. Mit dieſen wenigen Anſtalten reizet er die Aufmerkſamkeit, und unterhält ſie vom Anfang bis zum Ende. Man wird weder im Auftritt auf die Bühne, noch im Weggehen von derſelben, den geringſten Zwang wahrnehmen: alles geſchieht auf die natürlichſte und einfacheſte Weiſe. Da die Menge der Begebenheiten uns nicht zerſtreuet; ſo wenden wir alle Aufmerkſamkeit auf die Perſonen.

Die Reden derſelben ſind allezeit groß und kühn. Man wird ſelten denken, daß die Perſonen in ihren Umſtänden und nach ihren Charakteren anders hätten reden können. Jedes Wort dienet uns für oder gegen ſie, nach der Abſicht des Dichters, einzunehmen: darinn verfehlt er ſeinen Endzwek niemal, und zeiget ſich als den ſtärkſten Redner. Er läßt uns im Guten und Böſen, nach der Moral ſeiner Zeit, nur große Charaktere ſehen; das zärtliche und ſanft reizende hat er entweder gar nicht gekennt, oder zum Trauerſpiel nicht für ſchicklich gehalten. Doch kann man vermuthen, daß er im Stande geweſen wäre, ihm eben einen ſo hohen Schwung zu geben, als Shakeſpear unter den Neuern gethan hat. Von Liebe iſt keine Spuhr in ſeinen Werken: er wollte nur Schreken und Bewunderung erweken. Die dieſen Dichter nicht kennen, mögen aus folgenden Proben ſich einigen Begriff von ihm machen.

Der Charakter ſeines Prometheus iſt groß und äußerſt kühn. Dieſer iſt der größere Cato unter den Göttern. Man urtheile hievon aus folgenden Reden. Er war bereits an den Caucaſus angeſchmiedet, und Merkur mußte ihm noch mit härtern Strafen drohen, in Hofnung, ſein unbezwingbares Herz zu gewinnen. Dabey fallen unter andern folgende Reden vor:

Prom. **Meineſt du etwa, daß ich mich vor dieſen neuen Göttern fürchte, oder daß ich mich ihnen unterwerfen werde? Davon bin ich gänzlich entfernt. Du — kehre eilig dahin zurüke, woher du gekommen biſt! Denn von allem, worüber du mich ausfragen willſt, wirſt du nichts erfahren.**

Merk. **Durch ſolch hartnäkiges Großthun haſt du dich eben in dies Elend geſtürzt.**

Prom. **Merke dir dieſes. Gegen deine Dienſtbarkeit wollte ich mein Elend niemals vertauſchen. Ich halte es für beſſer dieſem Felſen zu dienen, als ein Dienſtbote deines Vaters Zevs zu ſeyn. —— So muß man gegen Stolze ſtolz ſeyn!**

Merk. **Du ſcheineſt dich an deinem Elend zu ergetzen.**

Prom. **Das thue ich — Möchten ſich meine Feinde eben ſo ergetzen — Dich zähle ich mit darunter.**

Merk. **Alſo beſchuldigeſt du auch mich wegen deines Falles?**

Prom. **Kurz und gut: Ich haſſe alle Götter; ſie haben alle Gutes von mir genoſſen *) und vergeltens mir mit Böſem.**

Kurz hierauf preßt der heftige Schmerz dem Prometheus ein

*) Ihm hatten die Götter hauptſächlich den Sieg über die Titanen zu danken.

kläglicheſ O wehe mir aus; darauf ſagt

Merk. Ein ſolches Wort hört man von Jupiter niemal.

Prom. Die kommende Zeit wird alles lehren.

Merk. Ach! du haſt noch nicht gelernt klüger zu ſeyn?

Prom. Sonſt würde ich ja mit dir Sclave nicht reden *).

Eben ſo groß und kühn iſt im zweyten Trauerſpiel, die ſieben Helden von Theben betitelt, der Charakter des Eteokles, wovon folgendes zur Probe dienen kann. Als man in Theben bereits das Geraſſel der feindlichen Waffen vor den Mauren der Stadt hörte, eilet ein Trupp Frauen zu den Altären und Bildern der Götter, um ſie um Rettung der Stadt anzuflehen. Eteokles, der keine Furcht kennt, kann auch nicht einmal an dem ſchwächern Geſchlecht ein ängſtliches Betragen ausſtehen. Er treibt ſie zornig von den Altären weg, und befiehlt ihnen zu Hauſe ihre Geſchäfte zu beſtellen. "Dienet das zur Rettung der Stadt, "daß ihr vor den Bildern der "Götter niederfallt, ein Geheul "und Jammern macht, welches "beherzten Männern unleidlich iſt? Müßt ihr durch euer "ängſtliches Hin- und Herlaufen die Krieger muthlos machen?—Wird der Steuermann "ſein von Wellen geängſtigtes "Schiff retten, wenn er das "Steuer verläßt, und ans Vordertheil (zu den Bildern der Götter) läuft? Könnet ihr durch "Beten machen, daß unſre "Thürmer die feindlichen "Waffen von ſelbſt zurük treiben?——Wenn ihr werdet "Verwundete und Todte ſehen, "ſo hütet euch ihnen entgegen "zu heulen. Im Kriege gehts "nicht anders."

*) Prometh. vſ. 958-980.

Ein Kundſchafter berichtet ihm, daß Tydäus im Begriff iſt, auf eines der Thore zu ſtürmen, und beſchreibt zaghaft ſein fürchterliches Anſehen und ſeine ſchrekliche Waffen. Eteokles antwortet ganz kaltſinnig: "Vor der Rüſtung "fürchte ich mich nicht, die Wappen der Schilder werden uns "nicht verwunden, und die Federbüſche ſtechen uns nicht." Als man ihm ſagt, ſein Bruder Polynices ſtehe zum Angriff des ſiebenden Thors fertig, und der Chor ihm abrathen will, ſich gegen ihn zu ſtellen, aus Furcht, der Fluch ihres Vaters (nach welchem beyde Brüder einander umbringen ſollten) würde da in Erfüllung kommen, antwortet er voll Wuth: "Weil denn eine Gottheit dieſe "Sache ernſtlich treibet, ſo möge das dem Phöbus ſo verhaßte Geſchlecht des Lajus mit "ſchnellem Winde auf den Wellen des Cocytus zur Hölle fahren," und eilt den Fluch erfüllt zu ſehen.

Dieſes ſind meines Erachtens Meiſterzüge zu Schilderung groſſer Charaktere. Ariſtophanes ſucht ihn zwar wegen einer übertriebenen Strengigkeit in den Charakteren lächerlich zu machen; aber was war groß genug, um dieſem Spötter verehrungswürdig zu ſeyn? Die Scholiaſten merken an, daß die Rede der Caſſandra in dem Agamemnon von den Alten für das vorzüglichſte Stük in ſeinen Trauerſpielen gehalten worden.

Wir wollen indeſſen nicht in Abrede ſeyn, daß unſer Dichter nicht bisweilen die Sachen übertrieben habe. In ſeiner Niobe, einem verlohrnen Stüke, ließ er dieſe unglükliche Mutter bis an den dritten Tag mit verhülltem Geſichte, und ohne ein Wort zu reden, auf

dem

dem Grabmal ihrer Kinder ſitzen. In den **Eumeniden** drükt er die Wuth der Furien durch die ekelhafteſten und fürchterlichſten Töne aus. Man ſieht überhaupt durchgehends, daß er ſeine Zuſchauer recht hat erſchüttern wollen, und es läßt ſich merken, daß Gedanken, Wörter, Töne und ein heftiger Vortrag übereingeſtimmt haben, dieſe Abſicht zu unterſtützen.

Seine Chöre beſtunden aus einer großen Menge Perſonen, ihre Geſänge ſind lang, und ſowol im Inhalt, als im Ausdruk und dem Ton der Worte, feyerlich, oder wild. Es iſt zu vermuthen, daß er die Sänger zu einem etwas übertriebenen Vortrag angehalten habe. Zum Beyſpiel deſſen dienet eine Stelle in den **Danaiden** *), dergleichen man ſonſt bey keinem Dichter findet. Man ſagt, es habe ein Aufzug des Chores in ſeinen Eumeniden das Volk in ſolches Schreken geſetzt, daß einige Kinder in Ohnmacht geſunken, und Schwangere unzeitig gebohren haben. Dieſes iſt gar nicht unglaublich.

Aeſchylus hat ſich eben ſo ſehr um die gute Vorſtellung ſeiner Trauerſpiele, als um deren Verfertigung bekümmert. Die Alten berichten, daß er den Bau und die Auszierung der Schaubühne ſehr verbeſſert habe. In den erſten Zeiten ward ſie nur von Baumreiſern gemacht, hernach bauete man Hütten mit verſchiedenen Abtheilungen. **Aeſchylus** ließ prächtige Schaubühnen bauen, und die wahren Oerter der Scene durch Gemählde und Maſchinen nachahmen. **Vitruvius** meldet **), **Agathargus** habe zuerſt in Athen eine ordentliche Bühne für den **Aeſchylus** gebaut, und eine Abhandlung davon geſchrieben. Dieſer wußte wol, daß das Trauerſpiel niemals ſeine ganze Wirkung thut, wenn nicht alles Aeußerliche mit dem Inhalt übereinſtimmt. **Horaz** ſchreibt ihm die Erfindung der erhabenen Bühne und der Masken zu.

--- Perſonae pallaeque repertor honeſtae
Aeſchylus et modicis inſtravit pulpita tignis *).

Es zeuget übrigens von keiner gemeinen Beſcheidenheit, daß ein Mann von dieſer Größe ſeine Trauerſpiele **Ueberbleibſele von den herrlichen Mahlzeiten des Homers** genennt hat **). Eine andre Probe ſeiner Beſcheidenheit iſt es, daß er es ſich für einen höhern Ruhm geſchätzt, zu dem Sieg bey Marathon etwas beygetragen, als durch ſein Genie andre übertroffen zu haben: wenn anders die Grabſchrift, die man ihm geſetzt, wie **Athenäus** vorgiebt ***), von ihm ſelbſt iſt.

Von meinem nicht unrühmlichen Muthe, wirſt du marathoniſcher Wald zeugen, und du dikbehaarter Meder, der ihn erfahren hat.

Was könnte man auf die Gräber unſrer meiſten neuern Dichter ſetzen, wenn ihrer poetiſchen Arbeiten darauf nicht erwähnt werden dürfte?

Der, von dem Aeſchylus geſchriebenen Trauerſpiele, ſollen, ſeinem ungenannten griechiſchen Biographen zu Folge, überhaupt ſiebenzig, und dem Suidas zu Folge, neunzig geweſen ſeyn; Fabricius hat indeſſen in ſ. Bibl. gr. (Lib. II. c. 16. §. 7.) blos von den verloren gegangenen Stücken deſſelben, 96 nahmhaft gemacht. Die übrig

*) ΙΚΕΤΙΔΕΣ vſ. 867. u. ſ. f.
Συ δὲ ναῒ, ναῒ Βάσῃ τάχα etc.

**) Lib. VII.

*) de Arte vſ. 278.

**) Athenaeus Lib. VIII.

***) Athen. L. XIV.

übrig gebliebenen heißen, der gefeſſelte Prometheus, die ſieben (Helden) vor Theben, die Perſer, Agamemnon, die Opfernden, die Eumeniden, die Flehenden, und dieſe ſind zuerſt von Aldus Manutius, Ven. 1518. 8. gr. aber nur ſechs, und dieſe ſehr unordentlich, herausgegeben worden. Beſſer, und mit den Scholien in einem beſondern Bande, erſchienen ſie, beſorgt durch Franz Robortel, Ven. 1552. 8. und ganz vollſtändig durch Pet. Victorius, Par. bey Heinr. Stephanus 1557. 4. Ohne die Scholien, ſchön und correct, durch Wilh. Canter, Antw. 1580. 12. Mit einer lat. Ueberſ. mit den Scholien, und den übrig gebliebenen Fragmenten der verloren gegangenen Stücke, durch Th. Stanley, Lond. 1663. f. und, eben dieſe Ausg. vermehrt mit Anmerkungen, vorzüglich über die Sylbenmaaße, durch Joh. Corn. Pauw, Haag 1745. 4. 2 B. Auch iſt noch ein Nachdruck derſelben zu Glasgow 1746. 4. und 12. in 2 B. jedoch in dem erſten Format correcter, als in dem andern, und blos der Text, herausgekommen; und Chrſt. Gottfried Schütz hat den Anfang zu einer neuen Ausgabe des Dichters, mit 2 Bänden, Halle 1782—1784. 8. gemacht, deren Vollendung alle Liebhaber der griechiſchen Muſe wünſchen. —

Ueberſetzt in das **Italieniſche** iſt von dem Aeſchylus nichts, als der Prometheus, zweymahl; von Melch. Ceſarotti, Pad. 1754. 8. und von Mich. Angel. Giocomelli, Rom. 1754. 4. — In das **Franzöſiſche**: In dem Theatre des Grecs, p. le P. Pierre Brumoy, Paris 1730. 4. 3 B. 1763. 12. 6 B. finden ſich nur magere Auszüge aus dem Aeſchylus; aber für die neue Ausgabe dieſes Theatre des Grecs, Par. 1785—1789. 12. 13 B. hat ihn H. du Theih vollſtändig überſetzt, und dieſe Ueberſetzung iſt mit einem Leben deſſelben von Rochefort, in den beyden erſten Bänden, ſo wie, einzeln, mit dem gr. Texte, und den wieder aufgefundenen Typen des Heinr. Stephanus, Par. 1789. 8. 3 B. abgedruckt worden. Auch hat ihn J. J. Le Franc Pompignan, Par. 1770. 8. mit einer Abhandl. über die Sitten der griechiſchen Tragödie, und den Character des Agamemnon, vollſtändig, ſo wie ein Ungenannter die Opfernden, P. 1771. 8. überſetzt herausgegeben. — In das **Engliſche**: Die, von Brumoy, in ſ. Theatre des Grecs, befindlichen Auszüge aus dem Aeſchylus, ſind auch in der, von Miß Lenox, u. a. gemachten, engliſchen Ueberſetzung dieſes Werkes, Lond. 1759. 4. 3 B. und eine Ueberſ. des Prometheus, bey der, von Morell, Lond. 1773. 4. beſorgten, gr. und lat. Ausg. dieſes Stückes, befindlich. In reimfreyen Jamben gab den ganzen Aeſchylus Robert Potter, Lond. 1777. 4. und 8. 2 B. heraus. — In das **Deutſche**: die ſieben Helden vor Theben (die Thebais) und aus dem Prometheus ein weitläuftiger Auszug von Joh. El. Goldhagen, in dem 2ten und 3ten Th. ſ. gr. und röm. Anthologie, Brand. 1767. 8. der Prometheus, von Schloſſer, Baſel 1784. 8. der Agamemnon, von G. A. v. Halem, im 8ten St. des d. Muſeums, vom J. 1785. und eben derſelbe von D. Jeniſch, mit einer Vorr. über das Genie des Aeſchylus, und die Menſchendarſtellung der Alten, Berlin 1786. 8. Die Perſer, von J. T. L. Danz, Leipz. 1789. 8. Unter den, von H. Grillo überſetzten Chören aus den gr. Trauerſpieldichtern, Halb. 1772. 8. ſind auch Chöre des Aeſchylus befindlich. —

Ueber das Verdienſt deſſelben, um den Fortgang des griech. Trauerſpieles, iſt Ariſtoteles περι ποιητ. IV. und Horaz, ad Piſones, V. 278. mit ihren Commentatoren, nachzuleſen. Erläuterungen über ihn ſind, unter mehrern, geſchrieben worden, in **lateiniſcher** Sprache: von Joh. Meurſius, Aeſchylus, Soph. Eurip. ſeu de Tragoed. eorumd. Lugd. B. 1619. 4. verm. in

dem Gronovſchen Theſ. B. 10. S. 393. — Ein Ungenannter, Obſerv. in Aeſchyl. eiusque Schol. im 2ten Th. des 2ten B. der Miſcell. obſerv. — Fried. Lud. Abreſch, Obſervat. ad Aeſchyl. Prometh. vinct. und Praeterm. in Obſerv. ad Prometh. vinct. unter dem Nahmen Patrobaſchius, in dem 7ten B. und dem 3ten Th. des achten B. der Miſcell. Obſervat. Animadverſiones ad Aeſchyl..... Libri duo, Mediob. 1743. verm. mit einem Buche, Zwolle 1763. 8. — Joh. Gottfr. Hauptmann, Comment. de Aeſch. et ejus Trag. Ger. 1741. 4. — Benj. Heath, Notae, ſ. Lectiones ad Tragicor. vet. graec. Aeſchyli, Soph. Eurip. quae ſuperſunt, dramata, deperditarumque reliq. Oxon. 1762. 4. — Joh. Aug. Stark, Comment. de Aeſchylo et inprimis ejus tragoed. quae Prom. vinct. inſcripta eſt, Gött. 1765. 4. — Joh. Jac. Heinr. Naſt, Obſerv. in rem tragic. Graec. Stuttg. 1778. 4. — Ein Ungenannt. Spec. Obſervat. in Aeſchyl. Agamemnone, Baſ. 1778. 8. — Chrſt. Gottfr. Schütz, Commentat. in Aeſchyli Agam. libellus pr. Ien. 1779. 4. und Lib. primi pars pr. ebend. 1780. 4. — Joh. Carl Zeune, De varietate lect. in tres Aeſchyl. trag. prior. ex cod. Viteberg, Vit. 1780. 4. — In franzöſiſcher Sprache: von Cl. Sallier, Eclairciſſemens ſur la Trag. d'Agamemnon, in dem 11ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — von Büringy, Precis de reflex.... ſur les Perſes, ebend. im 29ten B. der Quartausg. — Le Beau, Mem. ſur les Tragiques grecq. ebend. im 35ten B. der Quartausg. deutſch, im 3ten B. von H. Schirachs Magaz. der deutſchen Kritik, Halle, 1774. 8. — In deutſcher Sprache: von C. A. Clodius einige ganz gute Bemerkungen über den Aeſchylus, in ſ. Verſ. aus der Litter. und Moral, erſt. St. S. 61. Leipz. 1767. 8. —

In des Baillet Jug. des Sav. B. 3. Th. 1. S. 334. Amſt. 1725. 12. ſind die Urtheile verſchiedener Litteratoren, und in Fabri Bibl. gr. Lib. II. c. 16. mehrere litter. Nachrichten geſammelt. — Ein griechiſch geſchriebenes Leben des Dichters iſt bey den mehreſten Ausgaben, ſo wie eines in Greg. Gyraldi Hiſtor. Poet. S. 734. und in Tanaquil le Fevre's Abrégé des vies des poet. gr. Saum. 1664. verb. durch Reland, Amſt. 1700. 12. befindlich.

Aeſopus.

Der älteſte bekannte Fabeldichter. Er lebte zu den Zeiten des **Cröſus** und **Solons**. Die Nachrichten von ſeiner Perſon und ſeinem Leben haben einigen ſo unzuverläßig geſchienen, daß ſie ſo gar auf die Gedanken gerathen, ein ſolcher Mann habe gar niemals gelebt. Doch iſt es wahrſcheinlicher, daß **Aeſopus** eine würkliche Perſon geweſen, daß er in Phrygien gebohren, eine Zeitlang in der Knechtſchaft gelebt, hernach frey geworden und in **Sardis**, am Hofe des **Cröſus**, ſich aufgehalten habe.

Man findet ſeine wahre oder erdichtete Lebensgeſchichte an hundert Orten beſchrieben. **Planudes**, ein Grieche, aus den mittlern Zeiten, hat viel fabelhaftes davon zuſammen getragen. Unter den Neuern hat **Meziriac** die zuverläßigſten Nachrichten von dieſem Fabeldichter geſammelt *).

*) In einer zu Bourg 1632. 16. gedruckten, auch in der Sammlung ſ. Werke (à la Haye. 1716.) und in den Mem. de Litterature vom Sallengre (B. 1. S. 87.) u. a. a. O. m. befindlichen; lateiniſch, vor der Hudſonſchen Ausg. Aeſop. Fabeln (Oxf. 1718.) und vor Hauptmanns und der Baßler Ausgabe derſelben gedruckten; deutſch von J. A. Pfefferkorn (Acta philoſ. B. 2. S. 753); und engliſch von J. Toland (Aeſop. Fables,

Seine Fabeln ſtunden bey den Griechen in großem Anſehen, welches ſie nun ſeit zwey tauſend Jahren bey allen Völkern, die Wiſſenſchaften und Geſchmak beſitzen, behauptet haben. Einige halten ihn für den Erfinder der **Fabel**, die nach ihm die **Aeſopiſche** genennt wird. Es iſt wahrſcheinlich, daß er ſelbſt ſeine Fabeln nicht aufgeſchrieben, ſondern bey gewiſſen Gelegenheiten, als lehrreiche und witzige Einfälle blos erzählt habe. Wenigſtens ſind die griechiſchen Fabeln, die man für die ſeinigen ausgiebt, nur der Erfindung nach von ihm, ſein Ausdruk aber iſt verlohren gegangen*). **Sokrates** ſchätzte die äſopiſchen Fabeln ſo hoch, daß er ſie in Verſe eingekleidet hat. **Plato** ſagt: er habe dieſes zufolge einiger wiederholten Träume, die er für göttlich gehalten habe, gethan**).

Die dem Aeſop zugeſchriebenen, griechiſchen, Fabeln, ſind, in der Urſprache zuerſt, unter dem Titel: Aeſopi Fabulae, cum eiusdem vita per Maximum Planudem; gr. cum lat. verſione Rinutii Theſſali. Ex iis fabulae ſelectae, gr. lat. edente Bono Accurſio Piſano, ſ. l. et a. 4. wahrſcheinlicher Weiſe, zu Mayland, ums J. 1480. gedruckt worden (S. Fabr. Bibl. gr. Vol. I. S. 637. u. f. Anm. 4te Ausg.) und dieſe Sammlung enthält, der Zahl nach, 147 Fabeln; allein unter dieſen befinden ſich drey Tetraſticha des Ignatius Diaconus. Auch ſind von dieſer Ausgabe noch mehrere Nachdrücke vorhanden. Hierauf gab Aldus Manutius eben dieſe Fabeln, ohne jene drey Tetraſticha, aber mit zweyen vermehrt (der Zahl nach, zwar 149; worunter aber drey doppelt vorkommen) mit mehrern griechiſchen Schriftſtellern, Ven. 1505. f. gr. und lat. in zwey verſchiedenen Abdrücken, und eben dieſelben, ohne vieler frühern Ausgaben zu gedenken, J. M. Heuſinger, mit Zuziehung mehrerer Handſchriften, Eiſen. 1741. und 1756. 8. gr. und lat. heraus, welche mit einer Vorrede von Klotz, ebend. 1771. und 1776. 8. gr. auch wieder erſchienen ſind. — Nach einer andern Handſchrift, und mit verſchiedenen vermehrt, druckte ſie Robert Stephanus, Par. 1546. 4. gr. — und Iſ. Nic. Nevelet endlich machte aus fünf, oder vielmehr eigentlich nur aus einer neuen Handſchrift, deren, dem Titel nach, noch 136 vorher nicht (verſteht ſich, griechiſch) erſchienene, mit jenen 149. und mit 12. welche in der Ausgabe des Robert Stephanus ſich befinden, überhaupt 297, unter dem Titel, Mythologia Aeſopica .... Frcft. 1610. 8. gr. und lat. bekannt. Dieſe ließ Joh. Hudſon, vermehrt mit dreyzehn Fabeln des Aphthonius, und mit denen, welche im Ariſtoteles, Plutarch, und andern griechiſchen Schriftſtellern, vorkommen, ſo wie mit denjenigen, welche in der Ausgabe des Stephanus noch mehr enthalten waren, Oxford 1718. 8. und Joh. Gottfr. Hauptmann, Leipz. 1741. 8. jedoch mit Weglaſſung jener drey doppelten, und einer, ſchon in der Aldiniſchen Ausgabe befindlichen Neveletſchen (dort N. 4. hier N. 248.) an der Zahl 361. gr. und lat. drucken, von welcher Sammlung, für Liebhaber, eine neue Auflage zu Baſel, unter dem Titel: Collect. Aeſop. Fab. 1780. gr. und lat. erſchienen iſt. Auch hat H. Joh. Chrſtn. Gottl. Erneſti ſo wohl die Aldiniſchen, ohne die drey, zweymahl erzählten, als 147 von der Neveletſchen (mannichfaltig verbeſſert) und drey aus der Ausgabe des Rob. Stephanus, Leipz. 1781. 8. gr. und N.

Fables, Lond. 1704. 8.) überſetzten Lebensbeſchreibung.

*) S. Vavaſſor de ludicra dictione.

**) S. Fabel.

M. Ludewig deren, Gött. 1789. 8. mit einem gr. deutſchen Wörterbuch, und Joh. Dav. Büchling, Halle 1790. 8. auf eben ſolche Art, herausgegeben. Allein eine ganz vollſtändige Ausgabe aller aufgefundenen Aeſopiſchen Fabeln fehlt uns noch immer. Ungedruckt ſind deren, unter andern, noch, mehr oder weniger enthalten, 1) in der, im Marienkloſter zu Florenz befindlichen, von Montfaucon (Diar. italico, S. 366) erwähnten Handſchrift, aus welcher in den Novelle litterarie, Flor. 1779. N. 40. Proben gegeben worden ſind; 2) in der ſchon bekannten, von L. C. Valkenaer im 1ten Th. des 10ten B. S. 108. u. f. beſchriebenen, Voſſiusſchen; 3) in der, durch J. M. Heuſinger, und Gotth. Ephr. Leſſing angezeigten Augsburgiſchen (wovon wir, durch H. Benecken nähere Auskünfte zu erhalten, die Hofnung haben) — 4) in einer, von H. Matthäi, in der Vorrede zu den, von ihm herausgegebenen, Syntipae, Phil. Perſ. Fab. LXII. Lipſ. 1781. 8. S. X. angezeigten, zu Moskau gefundenen. Auch in Th. Tyrwhitt Diſſertat. de Babrio, Fabular. Aeſop. ſcript. Lond. 1776. 8. Erlang. 1785. 8. ſind, aus einer Bodleianiſchen Handſchrift verſchiedene abgedruckt, welche in den gemachten Sammlungen nicht vorkommen; und in der neuen (4te Ausg.) von Fabric. Bibl. gr. ſind, B. 1. S. 632 und f. ſorgfältig die Handſchriften angezeigt, welche, bey einer neuen Ausgabe dieſer Fabeln noch zu benützen wären. Uebrigens hat H. Tyrwhitt, in der von ihm angezeigten Schrift es (S. 25 der Londn. Ausg.) ſehr wahrſcheinlich zu machen gewußt, daß Babrius die zu ſeiner, das heißt, ungefähr zur Zeit des Auguſt, unter dem Nahmen des Aeſop vorhandenen, vielleicht auch wirklich von ihm abgefaßten, und die, von andern Griechen, unter ſeinem Nahmen, erzählten Fabeln, in Choliamben (wie er ſie nennt) gebracht, und daß verſchiedne Federn, nicht Maximus Planudes allein, dieſe wieder, zu verſchiedenen Zeiten, in diejenige Proſe aufgelößt haben, in welcher wir ſie jetzt beſitzen.

Ueberſetzt ſind die Aeſopiſchen Fabeln (der Zahl nach, mehr oder weniger, und mehr oder weniger frey, und verändert) früher, als in der griechiſchen Sprache, gedruckt geweſen. **Lateiniſch**, nähmlich, ſind ſechzig derſelben, in elegiſchem Sylbenmaße, bereits Rom 1475. 4. (ſ. G. B. Audiffredi Cat. hiſt. crit. romanar. edit. R. 1783. 4. S. 200 und f.) und die, von Rynutius, (eigentlich Ranutio d'Arezzo, ſ. Gli Scritt. Ital. Breſc. 1753. f. Vol. 1. P. 2. S. 1020) gemachte, wörtliche Ueberſetzung von 96 derſelben, ſchon, Meyl. 1476. f. (ſ. Phil. Argelati Bibl. Script. Mediol. Mediol. 1745. f. B. 1. S. 544. und 565.) ſo wie die, wenn gleich nicht aus der Urſprache, doch aus dem Phädrus, gezogene, viel ältere Arbeit des Romulus, aus achtzig Fabeln beſtehend, mit der lateiniſchen Verſification von ſechzig derſelben, nebſt noch mehrern Fabeln, Ulm 1477 — 1483. f. und zugleich eine deutſche Ueberſetzung derſelben, von Heinr. Steinhöwel, erſchienen. Und bald nach der Ausgabe des Textes ſind dergleichen lateiniſche Ueberſetzungen, die, zum Theil, ſchon früher gemacht waren, als von Laur. Valla, u. a. noch mehrere gedruckt worden, wovon in der angeführten neuen Ausgabe von Fabricii Bibl. gr. B. 1. S. 641. und f. in den Anmerkungen, ſich Nachrichten finden. Aus dieſen lateiniſchen Ueberſetzungen wurden ſie wahrſcheinlicher Weiſe in die neuern Sprachen übergetragen. Bekannt darin waren ſie ſo frühzeitig, daß, wie Vincent. von Beauvais erzählt, (Spec. hiſt. Lib. III. c. 8. die Geiſtlichen, im dreyzehnten Jahrhundert, ſie fleißig auf

der Kanzel anführten. Der **italieniſchen** dieſer Ueberſetzungen ſind dreyzehn; nur iſt bey ihnen zu bemerken, daß viele derſelben mehr in bloſſen Nachbildungen und Nachahmungen, als in wirklichen Ueberſetzungen der eigentlichen Aeſopiſchen Fabeln beſtehen, und daß mehrere Fabeln in ihnen vorkommen, welche nicht in der griechiſchen Sprache ſich finden. Zuerſt gab Accio Zucco den ſo genannten Anonymus des Nevelet, der aber bey ihm 66 Fabeln enthält, in italieniſche Verſe überſetzt, und jede Fabel in zwey Sonnette eingekleidet, wovon das erſte, welches immer die Fabel ſelbſt iſt, Sonetto materiale, und das andre, welches die Moral in ſich faßt, Sonetto morale heißt, mit dem Titel: Accii Zucchi Summa . . . in Aeſopi Fab. interpretatio per Rhythmos . . . . Ver. 1479. 4. heraus, welche nachher noch ſehr oft, als Ven. 1491. 1493. 4. gedruckt worden ſind. Auch iſt der Eſopo hiſtoriado, Ven. 1497. 4. 1542. 8. kein anderes, als dieſes Werk. (S. Bibl. degli Aut. gr. e lat. volgarizati . . di Jac. Mar. Paitoni, Ven. 1766. 4. B. 2. S. 29 und f. und des Quadrio Stor. e. rag. d'agni Poeſia, Vol. IV. Mil. 1749. 4. S. 102.) Uebrigens hielt nicht blos Scaliger (Poet. Lib. VI. 4. S. 789. Ausg. von 1581.) dieſen Accius für den Verfaſſer der nur von ihm überſetzten lateiniſchen Fabeln, ſondern auch Quadrio, a. a. O. ſcheint ihn noch dafür zu halten. Hierauf erſchienen die Fabeln des Aeſop, lat. und ital. von Franc. Tuppo, Neap. 1482. 1485. f. Rom 1483. 4. Aquileja 1493. f; von einem Ungenannten, Meyland, ital. 1504. 4. Von verſchiedenen, Ven. 1545. 8. Es ſind der Fabeln überhaupt vierhundert; und dieſe Sammlung iſt nachher noch ſehr oft, ebendaſelbſt, als 1575. 16. 1588. 8. 1607. 8. 1613. 8. 1621. 1660. 12. gedruckt worden. Von Giul. Landi, Ven. 1567. 8. ebend. 1774. 12. Von Ceſare Paveſi, unter dem Namen Targa, Ven. 1569. 12. 1575. 12. Der Fabeln ſind 150, und die Ueberſ. iſt in Verſen; von Giov. Mar. Verdizzotti, Ven. 1570. 4. mit ſchönen Holzſchnitten, und ebend. 1575. 1577. 1586. 1599. 4. Es ſind deren 100, und die Ueberſ. iſt ebenfalls in Verſen; von Giul. Ceſ. Capacci, Neap. 1602. 8. Ven. 1619. 4. in Verſen; von Carlo Caffarelli, unter dem Titel: Inſalata Meſcolanza . . . Brac. 1621. 4. eine Sammlung, welche aus Fabeln, Beyſpielen, luſtigen Mährchen beſteht, in ſieben Centurien abgetheilt, und in Octaven abgefaßt iſt; von Ang. Mar. Ricci, Flor. 1736. 8. die 149 ſo genannten Planudiſchen, in reimfreyen Verſen, mit dem Texte, und den, vom Phädrus und Avianus, dem Aeſop nacherzählten Fabeln, ſo wie mit einem ragionamento ſopra Eſopo e le di lui favole; von Giorg. Foſſati, Ven. 1744. 6 Th. f. und 4. mit K. eine Sammlung, in ital. und franzöſiſcher Sprache, welche aus 216 Fabeln beſteht, von Nic. de Caſtelli, Frkft. ohne Jahrszahl, 8. zweyhundert; von Carlo Goldoni, Modena 1756. 8. in Martellianiſchen Verſen; von dem Abt Roberti, Bol. 1773. 12. ſiebenzig, mit einem Diſcorſo. S. übrigens über dieſen letztern, den Art. **Fabel**; und, wegen ausführlicher Nachrichten über dieſe Ueberſetzungen, die bereits angeführte Bibl. degli trad. ital. von Paitone. — In **ſpaniſcher** Sprache: Maittaire IV. P. II. S. 628. führt eine in vier Büchern, verfertigt durch D. Henrico, Infante de Aragon, gedruckt, Burgos 1496. f. an, und Mayans, in ſ. Leben des Mig. Cervantes, S. 38. der Amſterd. Ausg. von 1755. 8. gedenkt einer, zu Sevilla, im J. 1735. gedruckten Ueberſetzung dieſer Fabeln. Die, von Simon Abril erſchien, mit

dem Titel: fabulas de Eſopo en latin i Romance, traducidas dal Griego . . . Zarag. 1575. 8. und ebendieſelbe iſt, ebend. 1647. 8. wieder abgedruckt worden (S. Enſayo de una Bibl. de Traductores Eſpañoles . . . Mad. 1778. 4. S. 146.) Eine andre, in Verſen, welche auch noch andre Fabeln enthält, von Romero de Zepeda, ſoll, Sevilla 1590. 8. und noch eine andre, von Anton de Arte y Villafranca, Sevilla 1714. 8. gedruckt worden ſeyn. Auch iſt noch eine in der Plantiniſchen Druckerey im Jahre 1607. 12. herausgekommen. — In die **franzöſiſche** Sprache ſoll, ſchon zu den Zeiten des H. Ludewigs, ein Frauenzimmer, Nahmens Maria, die Aeſopiſchen Fabeln, und zwar aus der angelſächſiſchen Sprache, (S. Oeuvr. de Cl. Fauchet, Par. 1610. 4. Bl. 579. a) und, im dreyzehnten Jahrhundert, Guilh. de St. Didier, ſie in Verſe überſetzt haben. Aber die, meines Wiſſens, gedruckte, erſte Ueberſetzung iſt in Proſa, aus dem Lat. von einem Auguſtiner, Julian gemacht, und mit der Ueberſetzung der Fabeln des Avianus, u. a. m. Lyon 1484. f. erſchienen; und, nächſt ihr, ſind deren noch **ſiebzehn** andre vorhanden, von welchen mir näher bekannt ſind, die von Gill. Corrozet, einem gelehrten Buchhändler († 1568.) Par. 1548. 16. in Verſen. Von Jean Baudoin, Par. 1627. f. 1704. 8. Von Pierre Millot, Bourg 1632. 12. Von Raph. du Fresne, Par. 1659. und 1689. 4. Von J. Benſerade, Par. 1678. 8. in Quatrains gebracht; von Ant. Furetier, Par. 1694. Brüſſel 1700. 8. Von Bellegarde, nebſt den Fabeln des Philelphus, Babrias, Avianus, Amſt. 1708—1709. 8. 2 B. Utr. 1752. 8. 2 B. Coppenh. 1784. 8. welche auch noch wieder, beſonders, ins Deutſche, Göttingen 1745. 8. überſetzt worden ſind. Wegen der eigenen franzöſiſchen Fabeldichter, ſ. den Art. **Fabel**. Uebrigens hat Cholet de Jetphor eine Sammlung aller möglichen Fabeldichter, in franzöſiſcher Sprache, in 24 Octavbänden angekündigt. — In das **Engliſche**, oder vielmehr in die Angelſächſiſche Mundart, ſoll ſchon der K. Alfred († 909) ſie überſetzt haben; ſie erſchienen indeſſen gedruckt, zuerſt, in einer, von Wynkin de Worde, nach den Elegiſchen Fabeln des, in der Ulmer Sammlung mit abgedruckten Anonymus, gemachten Ueberſetzung, und alſo 60 an der Zahl, Lond. 1503. 4. welchen aber bald eine, aus dem Franzöſiſchen, gemachte völlige Ueberſetzung dieſer Sammlung folgte. Und hierauf gaben John Ogilby († 1676) Lond. 1651. 8. 1665. f. Rog. l'Eſtrange († 1705) Lond. 1687. f. 1692. 1699. f. mit K. 1708. 8. 1738. 8. 2 B. Ein Ungenannter, mit dem Titel: Aesop naturalized, Lond. 1703. 12. aus 100 Fabeln beſtehend, welche, vermehrt, Lond. 1704. 8. 2 Bd. 1711. 8. 1784. 12. wieder erſchien, Sam. Croxall († 1751.) Lond. 1722. 8. 1728. 12. 1788. 12. Sam. Richardſon, Lond. 1757. 8. m. K. (eine bloße Verbeſſerung der Arbeit des l'Eſtrange, welche von G. Ephr. Leſſing ins Deutſche, Leipz. 1759. 8. überſetzt worden iſt) J. Drapper, Lond. 1774. 8. ſie überſetzt heraus. S. übrigens den Art. **Fabel**. — In das **Deutſche**: die, aus dem Avianus, und den verſificirten Fabeln des Romulus gezogene, gereimte Ueberſetzung von Bänner, ſoll, zuerſt Bamberg 1461. f. gedruckt worden ſeyn (S. über ſie Leſſings Beyträge zur Geſch. und Litter. Brſchw. 1773. 8. S. 1. und f. vergl. mit Panzers Annalen der ältern deutſchen Litteratur, Nürnb. 1788. 4. S. 48. und den Art. **Fabel**.) Hierauf gab Heinr. Seinhowel eine Ueberſetzung der lateiniſchen, aus dem Phädrus gezogenen Fabeln des Romulus (der hier Remicius heißt) des Aviani, Adelfonſi und ſ. w. Ulm

1477 — 1483. f. heraus, welche H. Panzer in dem vorher angezeigten Werke S. 448 ausführlicher beſchrieben hat, und die nachher noch öfter, als Augsb. 1485. 1487. 1491. 1496. 1498. 1504. f. und verm. mit Seb. Brants Fabeln und Exempeln, Straſb. 1508. f. Freyb. 1555. 4. verb. und verändert, Frft. am M. 1608. 8. ſ. l. 1616. 8. gedruckt worden iſt. Dieſen folgte "Eſopus ganz neu gemacht, und in Reimen gefaßt . . . durch Burc. Waldis, Frft. 1548. 1565. 1584. 8. und "das Buch von der Tu-"gent und Weiſſheit, nemlich neun "und vierzig Fabeln, der mehrere "Theil aus Eſopo gezogen, und mit "guten Rheimen verkleret durch Eras-"mum Alberum, Frft. 1550. 4. 1597. "8." Nath. Chyträus gab hundert derſelben, unter welchen ſich dreyzehn von Luthern überſetzt finden, ſammt einer . . . Vorrede deſſelben "vom Nutz und Brauch deſſelben Buchs," Roſtock 1571. 8. heraus, von welchen noch viele Auflagen, als zu Frft. 1572. 1578. 1586. 1539. erſchienen ſind. Eine andre Ueberſetzung von Hartnock, iſt Frft. 1703. 8. eine von Riederer, in Reimen, Cob. 1717. 8. eine von Jungendres, Nbg. 1723. 8. 1768. 8. eine von Kriegel, Leipz. 1747. 8. gedruckt worden. Auch haben verſchiedene Ungenannte deren noch, Baſel 1616. 8. und a. a. Orten mehr, geliefert, und auſſer den bereits angezeigten Ueberſetzungen der Arbeiten des Bellegarde, Gött. 1745. 8. und des Richardſon oder l'Eſtrange, iſt auch noch eine beſondre Ueberſetzung des Eſope en belle humeur, Hamb. 1707. 1740. 12. vorhanden. Die vollſtändigſte (deren Urheber ich auch nicht kenne) iſt die Koppenhagener vom J. 1763. und 1783. 8. Und die beßte, aus dem griechiſchen wirklich gemachte, iſt, Quedlinb. 1789. 8. heraus gekommen. — Ueber die ungariſchen, polniſchen, däniſchen, ſchwediſchen Ueberſ. des Aeſop, ſ. Fabr. Bibl. gr. S. 659. 4te Aufl. —

Zu den **Erläuterungsſchriften** gehören, auſſer der bereits angezeigten Diſſert. des Tyrwhitt, ein Aufſatz des Bentley, bey Wottons reflect. upon anc. and mod. Learning, Lond. 1697. 8. 2te Aufl. verm. bey ſ. eigenen Diſſertat. upon Phalaris, Lond. 1696. 1777. 8. und lat. in ſ. von Dan. Lennep, Grön. 1770. 8. Leipz. 1781. 8. überſetzten Opuſc. — J. M. Heuſingers Diſſert. de gr. Aeſ. Fabulis, Ger. 1741. 8. — Die Leſſingſchen Abhandl. bey den Fabeln deſſelben, Berl. 1759. und 1778. ſo wie aus deſſen Beytr. zur Geſch. und Litteratur, Brſchw. 1773 und f. 8. das 1. und 2 St. des erſten, und das 21. und 22. St. des fünften Beytrages, aus deſſen verm. Schriften Th. 2. Berl. 1784. 8. S. 221. den Aufſatz, zur Geſchichte der Aeſopiſchen Fabel, und aus deſſen Kollectaneen zur Litteratur, Berl. 1790. 8. das, was S. 232 und 451. ſich findet. — Auch iſt darüber noch Vavaſſor, de ludicra dictione (S. 17. Ed. Kapp.) nachzuleſen; mehrere litter. Notitzen enthält die angeführte Bibl. gr. Lib. II. c. 9. S. 618 und f. und im Bayle, Art. Eſope, iſt das Leben deſſelben erzählt. —

Von den übrigen Fabeldichtern, nach dem Aeſop, und den Schriften, die Aeſopiſche Fabel betreffend, wird, bey dem Art. **Fabel** gehandelt werden.

Aeſthetik.

Die Philoſophie der ſchönen Künſte, oder die Wiſſenſchaft, welche ſowol die allgemeine Theorie, als d. Regeln der ſchönen Künſte aus der Natur des Geſchmaks herleitet. Das Wort bedeutet eigentlich die Wiſſenſchaft der Empfindungen, welche in der griechiſchen Sprache Αισϑησεις genennet werden. Die Hauptabſicht

der

der ſchönen Künſte geht auf die Erwekung eines lebhaften Gefühls des Wahren und des Guten *), alſo muß die Theorie derſelben auf die Theorie der undeutlichen Erkenntnis und der Empfindungen gegründet ſeyn.

Ariſtoteles hat angemerkt, daß alle Künſte vor der Theorie geweſen ſeyen. Auch die beſondern Regeln ſind eher bekannt geweſen, als die allgemeinen Grundſätze, auf welche ſie gebauet ſind. Das glükliche Genie einiger Menſchen hat verſchiedene Werke hervor gebracht, welche gefielen, ehe man den Grund dieſes Wohlgefallens erkannte. **Ariſtoteles** iſt einer der erſten geweſen, der aus einzelnen Fällen Regeln hergeleitet: aber weder ſeine Dichtkunſt noch ſeine Redekunſt, können als vollſtändige Theorien dieſer Künſte angeſehen werden. In den beſten Reden und Gedichten der ältern Griechen und ſeiner Zeitverwandten, hatte er dasjenige genau bemerkt, was allemal gefällt, und daraus Regeln gemacht. Er blieb bey der Empfindung ſtehen, ohne ſich zu bemühen, den Grund derſelben zu entdeken, und ohne zu unterſuchen, ob die Redner oder Dichter alle Fächer der Kunſt erfüllt haben, oder nicht.

Die Kunſtrichter, welche nach dieſem griechiſchen Weltweiſen gekommen, haben ſeinen Fußſtapfen gefolgt, neue Bemerkungen gemacht, die Anzahl der Regeln vermehrt, ohne neue Grundſätze zu entdeken. Unter den Neuern hat **dü Bos**, ſo viel ich weiß, zuerſt verſucht, die Theorie der Künſte auf einen allgemeinen Grundſatz zu bauen, und aus demſelben die Richtigkeit der Regeln zu zeigen †). Das Bedürfnis, das jeder Menſch in gewiſſen Umſtänden fühlt, ſeine Gemüthskräfte zu beſchäftigen, und ſeinen Empfindungen eine gewiſſe Thätigkeit zu geben, iſt das Fundament ſeiner Theorie. Er hat ſich aber begnügt, einige Hauptregeln auf dieſes Fundament zu bauen, und iſt im übrigen eben ſo empiriſch verfahren, wie ſeine Vorgänger. Doch iſt ſein Werk voll fürtrefflicher Anmerkungen und Regeln.

Unſer **Baumgarten** in Frankfurth iſt der erſte geweſen, der es gewagt hat, die ganze Philoſophie der ſchönen Künſte, welcher er den Namen Aeſthetik gegeben hat, aus philoſophiſchen Grundſätzen vorzutragen. Er ſetzt die Wolffiſche Lehre, von dem Urſprung der angenehmen Empfindung, den dieſer Weltweiſe in der undeutlichen Erkenntnis der Vollkommenheit zu finden geglaubt hat, zum Voraus. In dem theoretiſchen Theil, dem einzigen, den er ans Licht geſtellt hat, handelt dieſer ſcharfſinnige Mann die ganze Lehre vom **Schönen** oder ſinnlich Vollkommenen in allen ſeinen verſchiedenen Arten ab, und zeiget überall die denſelben entgegengeſetzten Arten des Häßlichen. Es iſt aber zu bedauren, daß ſeine allzu eingeſchränkte Kenntnis der Künſte ihm nicht erlaubt hat, die Theorie weiter, als auf die Beredſamkeit und Dichtkunſt auszudehnen. Er hat auch bey weitem nicht alle Geſtalten des Schönen beſchrieben.

Man muß deßwegen die Aeſthetik unter die noch wenig ausgearbeiteten philoſophiſchen Wiſſenſchaften zählen. Da das gegenwärtige Werk nach der Abſicht des Verfaſſers den ganzen Umfang dieſer Wiſſenſchaft enthalten ſollte, wiewol es keine ſyſtematiſche Geſtalt hat, ſo gehört die Entwiklung des Plans der Aeſthetik hieher.

*) S. Künſte.

†) In dem bekannten ſchönen Werk: Reflexions ſur la poeſie et ſur la peinture.

Zuförderſt mußte die Abſicht und das Weſen der ſchönen Künſte feſtgeſetzt werden *). Nachdem gezeiget worden, daß die Lenkung des Gemüths, durch Erregung angenehmer und unangenehmer Empfindungen, die Hauptabſicht der ſchönen Künſte ſey, ſo mußte der Urſprung aller angenehmen und unangenehmen Empfindungen aus der Natur der Seele gezeiget, oder aus den Unterſuchungen der Weltweiſen angenommen werden **). Hiernächſt mußten nun die verſchiedenen Hauptgattungen der angenehmen und unangenehmen Gegenſtände angezeiget, und ihre Würkungen auf das Gemüth beſtimmt werden ***). Die beſonderen Arten des Angenehmen und Unangenehmen, bis auf die kleineſten Umſtände, ſo viel deren, ſowol durch die Theorie, als durch die aufmerkſamſte Betrachtung der Werke des Geſchmaks, zu entdeken, oder auch blos zu errathen geweſen ſind, mußten in hundert beſondern Artikeln ſorgfältig zergliedert werden. Alle dieſe Artikel zuſammen, machen den theoretiſchen Theil der Philoſophie der Künſte aus.

In dem praktiſchen Theile derſelben mußten die verſchiedenen Arten der ſchönen Künſte angezeiget, der beſondre Charakter und der Umfang einer jeden feſtgeſetzt werden †). Zugleich mußte die beſondere Wendung des Genies, die nähere Beſtimmung ſowol des angebohrnen, als des durch Nachforſchung und Unterricht angenommenen Geſchmaks, der zu jeder beſonders erfordert wird, beſchrieben, die vornehmſten Hülfsmittel, zu einer glüklichen Fertigkeit in jeder Kunſt zu gelangen, angezeiget werden *).

Jede ſchöne Kunſt bringt Werke hervor, welche in ihrer innerlichen Einrichtung und durch ihre näher beſtimmte Endzweke ſich von andern unterſcheiden. Alle Arten derſelben ſind beſonders beſchrieben. So iſt in Anſehung der Dichtkunſt die Natur des epiſchen, des lyriſchen, des lehrenden Gedichts und anderer Arten; in Anſehung der Mahlerey das hiſtoriſche, das allegoriſche, das moraliſche und andre Gemählde, beſonders beſchrieben, und der Charakter jeder Art aus ſichern Grundſätzen beſtimmt worden.

Aus dieſen Quellen ſind denn endlich die Regeln zur Ausführung der Kunſtwerke hergeleitet worden; ſowol die allgemeinen, zur Erfindung, Anordnung und einförmigen Bearbeitung des Ganzen, als die beſondern von der Wahl oder Empfindung, von der Richtigkeit, der Uebereinſtimmung und der beſtimmten Würkung eines jeden einzelnen Theiles.

Dieſes iſt der Inhalt der ganzen Aeſthetik, einer Wiſſenſchaft, welche dem Künſtler in der Erfindung, Anordnung und Ausführung ſeines Werks nützlich zu Hülfe kommen, den Liebhaber in ſeiner Beurtheilung leiten, und zugleich fähiger machen kann, allen Nutzen, auf den die Werke der Kunſt abzielen, aus ihrem Genuß zu ziehen. Ein Nutzen, der die Abſichten der Weltweisheit und der Sittenlehre vollendet.

Die Aeſthetik gründet ſich, ſo wie jede andre Theorie, auf wenige und einfache Grundſätze. Man muß aus der Pſychologie wiſſen, wie die Empfindungen entſtehen, wie

*) S. Künſte.

**) S. Empfindung.

***) S. Aeſthetiſch; Kraft.

†) S. Künſte; Dichtkunſt; Beredſamkeit; Muſik; Mahlerey u. ſ. f.

*) S. Genie; Einbildungskraft; Begeiſterung; Geſchmak; Erfindung u. a.

wie ſie angenehm oder unangenehm werden. Zwey oder drey Sätze, welche die allgemeine Auflöſung dieſer Fragen angiebt, ſind die Grundſätze der Aeſthetik. Aus dieſen wird auf der einen Seite die Natur der äſthetiſchen Gegenſtände beſtimmt; auf der andern aber die Art oder das Geſetz, nach welchem ſie ſich dem Geiſte vorſtellen müſſen, oder die Lage des Gemüthes, um ihre Würkung zu empfinden. Dieſes alles kann auf wenige Sätze gebracht werden, welche hinlänglich wären, jeden guten Kopf bey Verfertigung eines Werks der Kunſt zu leiten.

Es iſt mit dieſer Wiſſenſchaft, wie mit der Vernunftlehre, deren Grundſätze wenig und einfach ſind. **Ariſtoteles**, der wenige Grundſätze auf alle mögliche beſondere Fälle angewendet, und alle mögliche Abweichungen davon entwikelt hat, gab der Philoſophie eine Vernunftlehre, die vollſtändig, aber wegen der groſſen Mannigfaltigkeit der Fälle, worauf die Grundſätze angewendet wurden, mit einer erſtaunlichen Menge Kunſtwörter und beſonderer Regeln angefüllt war. Der Schwarm der nach ihm gekommenen Philoſophen vom zweyten Rang, überſah das Einfache darinn, und die Terminologie vertrat die Stelle der Wiſſenſchaft.

Soll die Aeſthetik nicht in einen bloßen Wortkram ausarten, welches Schikſal die Logik und die Moral unter den Händen der Scholaſtiker erfahren haben; ſo muß man ſehr ſorgfältig bey jeder Gelegenheit die abgezogenen Begriffe auf die beſondern Fälle, wodurch ſie veranlaſſet worden, und ohne welche ſie ſelbſt keine Realität haben, zurükeführen. Jedes Syſtem von allgemeinen Begriffen wird ohne dieſe Vorſichtigkeit zu einem bloſſen Luftgebäude, in welchem ſeichte Köpfe bauen, niederreiſſen und viel alberne Veranſtaltungen machen, die den Verordnungen eines blödſinnigen Kopfes gleichen, der im Tollhaus ſich einbildet, ein Regent und Geſetzgeber zu ſeyn.

* *

Auſſer den, bey den Artikeln, **Schönheit**, **Geſchmack**, **Künſte**, und andern dieſer Art, angezeigten Werken, gehören hieher: von **lateiniſchen** Schriften: das Programm von Al. Gottl. Baumgarten: De nonnullis ad poema pertinentibus, Halae 1735. 4. und eben deſſelben, Aeſthetica, Traj. cis Viadr. 1750—1758. 8. 2 B. — Aeſthetica, ſeu doctrina boni guſtus, ex philoſophia pulcri deducta in ſcientias et artes amoeniores, auct. Georg. Szerdahaley, Bud. 1779. 8. 2 B. —— Von **italieniſchen**: Saggio ſul Buon guſto nelle belle arti, ove ſi ſpiegano gl' elementi della Eſtetica, di Gaud. Jagemann, Fir. 1771. 8. (aus deutſchen Schriftſtellern vorzüglich gezogen) —— Von **franzöſiſchen**: Reflexions critiques ſur la Poëſie et la Peinture, Par. Mr. l'Abbé (Jean Bapt.) Dubos, Par. 1719. 12. 2 B. verm. mit einem Bande, ebend. 1732. 12. 3 B. anders geordnet, ebend. 1740. 12. 3 B. 1755. 4. 3 B. Dresd. 1760. 8. 3 B. Engl. durch Nugent, Lond. 1743. 8. 3 B. deutſch, durch (Gottfr. Benj.) Funk, Kopenh. 1759. 8. 3 B. Voll feiner Bemerkungen, welche, wenn ſie gleich nicht das Weſen der Künſte an und für ſich ſehr erläutern ſollten, doch zu der richtigen Beurtheilung derſelben führen. Der V. erhebt, wie bekannt, die Empfindung zur einzigen Richterinn in Sachen des Geſchmackes; und hiewieder erſchien, in dem 1ten Th. des 3ten Bds. der Mem. de litterat. et d'hiſt. rec. par le P. Des Moletz, und in der Bibl. franc. ou Hiſt. litter. de la France, Julius und

und Auguſt des J. 1726. eine Diſſertation (von Jean Jacq. Bel) worin dieſe Behauptung geprüft, und, durch das eigene Werk des H. Dubos widerlegt wird. In Schutz genommen, und näher beſtimmt iſt ſie, in einem Aufſatz, "von der Kritik der Empfindung," im 8ten Bd. der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Leipz. 1762. 8. — Les beaux arts reduits à un même principe, P. 1746. 1753. 12. von Ch. Batteaux; deutſch (durch P. E. Bertram) Gotha 1751. 8. In einem Auszuge, von J. C. Gottſched, Leipz. 1751. 4. Mit einem Anhange eigener Abhandl. (und vielen Anmerkungen) von Joh. Ad. Schlegel, Leipz. 1752. 8. verm. ebend. 1770. 8. 2 B. Das Original ſehr erweitert, und umgearbeitet, unter dem Titel: Cours de belles lettres, ou Principes de la Litterature, Par. 1746. 1755. 1764. 12. 4 B. und dieſes deutſch, und auf Deutſchland anwendbar gemacht, durch C. W. Ramler, Leipz. 1756. 8. 4 B. verm. 4te Aufl. ebend. 1774. 8. 4 B. Engliſch, Lond. 1761. 12. 4 B. So wenig auch immer die, in dieſem Werke, aufgeſtellten Grundſätze eine genaue Prüfung aushalten, und zu ſo viel verkehrtem Geſchwätz über Nachahmung es auch immer Anlaß unter uns gegeben haben mag: ſo hat es denn doch, meines Bedünkens, zur Bildung des Geſchmackes, und zum Nachdenken über das Weſen der ſchönen Künſte, nicht wenig beygetragen. — Sur le principe des beaux arts, et des belles lettres, ou .... recherches ſur la cauſe du plaiſir, excité par les beaux arts, et les belles lettres, ein Aufſ. von H. Prevoſt, in den Nouv. Mem. de l'Acad. de Berlin, pour l'annee 1785. Berl. 1787. 4. Eigentlich wird nur die Poeſie und Muſik, in Verbindung mit einander, und zwar, erſtlich, in Anſehung ihrer Verhältniſſe zu unſern Sinnen, und zweytens, in Anſehung ihres Verhältniſſes zu unſern geiſtigen Kräften, betrachtet; aber die Sache ſelbſt iſt, durch die Unterſuchungen darüber, nicht eben deutlicher gemacht worden. — Elemens de Litterature, p. Mr. Marmontel, Par. 1787. 8. 6 B. und auch in ſ. Oeuv. der 5te—10te B. Es iſt eine alphabetiſche Sammlung der, von dem Verf. für die bekannte Encyclopädie gelieferten Artikel, ohne tiefſinnige Unterſuchung über die Wiſſenſchaft des Schönen, und die Theorie der Künſte; voll von einſeitigen Urtheilen; aber auch zugleich voll von einzeln, feinen Bemerkungen. — Auch gehört noch hieher: Eſſai ſur le gout dans les choſes de la nature et de l'art, von Montesquieu, urſprünglich für die Encyclopädie beſtimmt, und in ſ. Oeuv. Gen. 1759. 12. 6 B. im 4ten B. S. 223. deutſch, in ſ. nachgelaſſenen Werken, Liegn. 1785. 8. S. 117 und f. Die Schrift iſt eigentlich nur ein Fragment; der Verf. will in ihr die Gründe, aus welchen die ſämmtlichen ſchönen Künſte unſrer Seele Vergnügen verſchaffen, unterſuchen, und ſetzt den Geſchmack in die Fähigkeit, ſchnell und ſicher das Maaß von Vergnügen zu entdecken, welches ein jeder Gegenſtand dem Menſchen eigentlich darbietet. —— Von **engliſchen** Werken: The polite Arts, or a Diſſertation on Poetry, Painting, Muſick, Architecture and Eloquence, Lond. 1749. 12. Der ungenannte Verf. verknüpft dieſe verſchiedenen ſchönen Künſte, auch vermittelſt des Grundſatzes der Nachahmung, jedoch ohne auf Batteux oder gar den Ariſtoteles beſondre Rückſicht zu nehmen, miteinander, ſagt, daß der Gegenſtand derſelben nicht die wahre, ſondern nur die wahrſcheinliche (probable) Natur ſey, daß, z. B. der Dichter, durch ſeine Erfindungen, (worin er die Seele und das Leben aller Dichterey ſetzt) und durch die Harmonie ſeiner Verſe, unſern Geiſt mit nachgemachten

ten (counterfeit) Bildern, und unſer Herz mit erdichteten Empfindungen erfülle, und handelt, in 24 kurzen Kap. von dieſen verſchiedenen Künſten, und auch nebenher noch von der Tanzkunſt; am ausführlichſten aber von der Dichtkunſt. In Anſehung der Beredſamkeit und Baukunſt will er, daß ihre Schönheiten dem Nutzen untergeordnet ſeyn ſollen. — Elements of Criticiſm, Lond. 1760. 12. 3 B. verm. Edinb. 1769. 8. 2 B. Lond. 1785. 8. 2 B. von Heinr. Home, nachherigem Lord Kaimes; deutſch (durch Joh. Nic. Meinhard) Leipz. 1763 — 1766. 8. 3 B. Mit den Zuſätzen der vermehrten, engliſchen Ausgabe (durch H. Garve) ebend. 1772. 8. 2 B. und verb. (vorzüglich durch die Verſifikation der, von Home, eingerückten Stellen aus Dichtern) und verm. (mit Berichtigungen und Zuſätzen von G. Schatz) ebend. 1790 — 1791. 8. 3 Bd. Mit dieſem Werke fieng ſich, für die Theorie der ſchönen Künſte, gleichſam eine neue Epoche unter uns an: wir hatten vor lauter Grundſätzen, die menſchliche Natur ſelbſt beynahe gänzlich aus dem Geſichte verloren, und ſuchten, größtentheils, die Regeln der ſchönen Künſte, in Definitionen. In England ſelbſt hat das Werk, indeſſen, von mehr als einer Seite, Widerſpruch gefunden; unter andern hat Elphingſton, Animadverſions, Lond. 1771. 8. darüber drucken laſſen. — Eſſay on the Arts, comonly called imitatives, in den Poems conſiſting chiefly of translations from the Aſiatik Language, Lond. 1773. 8. Altenb. 1774. 8. S. 151. von Will. Jones. Der Verf. ſucht darin zu zeigen, daß, wenn Poeſie und Muſik gleich eine Kraft, die menſchlichen Sitten nachzuahmen, beſitzen, ihre größte Wirkung denn doch nicht, aus Nachahmung, ſondern, in ſo fern aus Mitgefühl (ſympathy) entſpringe, als Leidenſchaften durch ſie ausgedrückt werden; daß die geringern Theile derſelben, vermittelſt ihrer Darſtellung natürlicher Gegenſtände, uns durch Täuſchung vergnügen, und daß die Darſtellung der Liebe, des Mitleides, des Verlangens, und der zärtlichen Leidenſchaften überhaupt, ſo wie die Beſchreibung reizender Gegenſtände, dasjenige, was man **ſchön**, und daß die Darſtellung des Haſſes, des Zornes, der Furcht, und aller ſchrecklichen Leidenſchaften, ſo wie die Beſchreibung unangenehmer Gegenſtände, das, was man **erhaben** nennt, hervorbringe. — An Inquiry in to the fine Arts, by Th. Robertſon, Lond. 1784. 4. Iter Th. Der Verf. will die ſchönen Künſte, nach Maßgabe ihres Eindruckes auf das Auge, das Ohr, und den Geiſt, betrachten; und hat mit der Muſik, in dieſem Bande, den Anfang gemacht. Ob eine Fortſetzung davon erſchienen iſt, weiß ich nicht; aber, was er von der Muſik ſagt, iſt, ohne Verhältniß zu ſeinem vorgeblichen Zwecke, aus andern zuſammen geſchrieben. — — Von **deutſchen** Schriften: Georg. Friedr. Meyers Anfangsgründe aller ſchönen Wiſſenſchaften, Halle 1748 — 1750. 8. 3 Thle. Auszug aus den Anfangsgr. aller ſch. Wiſſenſch. Halle 1757. 8. Betrachtungen über den erſten Grundſatz aller ſchönen Künſte und Wiſſenſch. Ebend. 1757. 8. Das erſte Meyerſche Werk, ob es gleich früher, wie Baumgartens lateiniſche Aeſthetik erſchien, iſt, bekannter Maßen, nichts, als eine weitere Ausſpinnung dieſer; und hat, wenn gleich dadurch weder Redner noch Dichter gebildet, und ſo gar nicht einmahl die richtige Beurtheilung redneriſcher oder dichteriſcher Werke befördert worden iſt, (wie denn dieſes wohl nie, durch bloße Aeſthetiken, bewirkt werden kann) nächſt jener, wenigſtens die Aufmerkſamkeit der akademiſchen Lehrer auf die ſchönen Künſte hingezogen, und die

Beſchäftigung mit dieſen, mehr oder weniger, von dem Vorwurfe unbedeutender Spielerey retten helfen. An und für ſich ſelbſt, iſt der Werth des Werkes, ſehr geringe; und wird, durch den langweiligen Vortrag, noch geringer. Mangel an Geſchmack und feiner Empfindung, und ſo gar Mangel an Kenntniß von dem Weſen der Künſte, vorzüglich der ſo genannten bildenden Künſte, zeigt ſich, von der Vorrede an, darin. Es handelt, in drey Abtheilungen, "von der Erfindung ſchöner Gedanken" (welche Abtheilung den größten Theil des Werkes einnimmt, und bis in die Mitte des 3ten Bandes geht, aber ſehr vielerley enthält, das gar nicht unter dieſe Aufſchrift gehört) "von der Aeſthetiſchen Methode, oder Anordnung der ſchönen Gedanken," und von der äſthetiſchen Bezeichnung der ſchönen Gedanken." Die letzte der angezeigten Schriften ſtellt minder einen erſten Grundſatz auf, als daß ſie die Nützlichkeit deſſelben zeigt, und zur Erforſchung deſſelben auffordert. — Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der ſch. Wiſſenſch. und Künſte, von Moſes Mendelsſohn, in dem 1ten Bde. S. 231 der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. und, unter dem Titel: Ueber die Hauptgrundſätze der ſchönen Künſte und Wiſſenſch. in dem 2ten Th. S. 95. f. Philoſ. Schriften, Aufl. von 1771. frzſch. in den Varietés litter. (von den H. H. Arnaud und Suart) Par. 1768. 12. 4 B. im 1ten B. S. 139. Mit feinerer Empfindung für das Schöne geſchrieben, und reicher an feinen Bemerkungen und Urtheilen, als das vorige; aber, als eigentliche Theorie wohl nicht befriedigend. Die Abtheilung der Zeichen der ſchönen Künſte in willkührliche und natürliche, muß, meines Bedünkens, immer zu Irrungen führen. — Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften . . . von Frdr. Juſt Riedel, Jena 1767. 8. ebend. in Anſehung des Styles etwas verbeſſert, 1774. 8. Daß das Werk aus den Werken anderer Schriftſteller gezogen worden iſt, ſagt ſchon der Titel; und der Verf. hat nicht blos, durch Zurückbehaltung des zweyten Theiles, in welchem er die allgemeinen Grundſätze auf die verſchiedenen Gattungen der ſch. Künſte und Wiſſenſch. anwenden wollte, ſondern auch dadurch ſeine Arbeit ſich ſehr erleichtert, daß er, in dieſem Theile, alle Beyſpiele nur aus den ſo genannten redenden Künſten nimmt. — Grundſätze des guten Geſchmacks, oder Anleitung zur Empfindung des Wahren und Schönen in den Werken des Geiſtes . . . . Leipz. 1770. 8. Für Anfänger, wie es noch auf dem Titel heißt, in den ſch. Wiſſenſchaften, aber wahrſcheinlicher Weiſe, von irgend einem Schüler geſchrieben. — Abhandlung von den erſten Grundſätzen in der Weltweisheit, und den ſchönen Wiſſenſchaften . . . von M. Gottl. Schlegel, Riga 1770. 8. und einige erläuternde Zuſätze dazu, in dem Schreiben an H. Fr. Nicolai, ebend. 1771. 8. Nachdem H. Schlegel, in dem 3ten Abſchnitt, auf eine ſehr unbeſtimmte Art, allerhand, wider den Grundſatz der Nachahmung, und der ſinnlichen Vollkommenheit, eingewandt hat, nennt er, endlich, S. 123. die ſinnliche Erkenntniß, oder das Vollkommenſinnliche, oder die möglichſte Schönheit, oder die angenehmſten Empfindungen, als den letzten Satz. Aber, mir wenigſtens, iſt es unmöglich, genau anzugeben, was der Verf. eigentlich will; und ihm ſelbſt ſcheint es, an deutlichen Begriffen gänzlich gefehlt zu haben. Vielleicht hat er, wie mehrere Schriftſteller über dieſe Materie, vorzüglich aus dieſem Zeitpunkte, geglaubt, daß man, in ſo fern Deutlichkeit ſich nicht mit Schönheit vertragen ſoll, auch über die

ſchönen Künſte nicht deutlich und beſtimmt ſchreiben dürfe. — Kurzer Innbegriff der Aeſthetik, Redekunſt und Dichtkunſt, Königsb. 1771-1772. 8. 2 Th. (von Joh. Gotthelf Lindner.) Dieſes Werk, das eigentlich nur eine Erweiterung von eben dieſes Verfaſſers Anweiſung zur guten Schreibart . . . Königsb. 1755. 8. und von ſeinem Lehrbuch der ſch. Wiſſenſch. inſonderheit der Proſe und Poeſie, Königsb. 1767 — 1768. 8. 2 Th. iſt, hat, auch wie bloßes academiſches Lehrbuch (als wozu es beſtimmt war) kein Verdienſt, weil es, ohne alle Auswahl und Ordnung, zuſammen geſchrieben worden iſt. — Ant. Friedr. Büſchings . . . Geſchichte und Grundſätze der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften im Grundriß . . . Berl. und Hamb. 1772 — 1774. 8. 2 Stücke. Nur ein Theil des erſten Stückes, welcher die allgemeinen Grundſätze enthält, und der, einzeln, unter dem Titel: Aeſthetiſche Lehrſätze und Regeln, Hamb. 1774. 8. 1776. 8. wieder abgedruckt worden iſt, gehört hieher. Nach einigen wenigen §§. über das Schöne, den Geſchmack, das Genie, u. d. m. ſucht der Verf. das, was H. Sulzer von der dreyfachen Kraft der ſchönen Künſte geſagt hat, in eben ſo wenigen §§. zu erläutern. — Joh. Juſt. Herwigs . . . Grundriß der eleganten Litteratur . . . Würzb. 1774. 8. Auch zu Vorleſungen über die Theorie der ſchönen Künſte, aber mit mehrerer Auswahl zuſammen geſchrieben, als das Werk des H. Lindners. — Lehrbuch zur Bildung des Verſtandes und des Geſchmacks, von C. G. Schütz, Halle 1776 — 1778. 8. 2 B. Im erſten Theile iſt das Allgemeine von der Aeſthetik mitgenommen, und ganz gut vorgetragen. — Allgemeine äſthetiſche Grundſätze, mit Anwendung auf Dichtkunſt und Beredſamkeit, Bresl. 1782. 8. Das Buch ſoll zur Bildung des Geſchmackes für Anfänger geſchrieben ſeyn; aber, durch allgemeine, abgezogene Grundſätze (auch wenn ſie noch ſo richtig und noch ſo fruchtbar wären) dürfte der Geſchmack ſchwerlich gebildet werden können. Der Grundſatz, auf welchem die Schrift beruht, iſt, daß nur dasjenige uns gefallen, oder wirklich ſchön ſeyn kann, was innre Güte hat. — Theorie der ſchönen Wiſſenſch. von J. A. Eberhard, Halle 1783. 8. ebend. 1789. 8. 2te Aufl. — Entwurf einer Theorie und Litteratur der ſchönen Wiſſenſch. . . . von Joh. Joach. Eſchenburg, Berl. 1783. 8. verm. ebend. 1789. 8. — Philoſophie der ſchönen Künſte, von Joh. Chrſtph. König, Nürnb. 1784. 8. Der Verf. welcher bereits einen "Verſuch eines populären Lehrbuchs des guten Geſchmacks, Nürnb. 1780. 8." geſchrieben hat, will Betrachtungen über den Urſprung, die Natur, Urſachen, Wirkungen, Grade, verſchiedene Geſtalten und Darſtellungen des Schönen und Häßlichen, und die daraus unmittelbar folgenden Vorſchriften zur Berichtigung unſers natürlichen Geſchmackes, liefern, und handelt, in zwanzig Abſchnitten, von Schönheit, von Einheit und Mannichfaltigkeit, von der äſthetiſchen Wahrheit, von der Nachahmung, von der Täuſchung, vom Großen und Erhabenen, vom Neuen, vom Unerwarteten, vom Wunderbaren, von der Aehnlichkeit und dem Contraſt, vom Lächerlichen, von der Laune, vom Naiven, von der Einfalt oder Simplicität, vom Intereſſanten, vom Korrecten, vom Geſchmack, und vom Genie. Aber das Neue, was in ſeinen Betrachtungen darüber enthalten ſeyn kann, ſcheint keine Prüfung auszuhalten, und verliert vielleicht noch durch die Art, auf welche er es vorträgt, manches von ſeinem Werthe. — Grundbegriffe zur Philoſophie über den Geſchmack, von Gotth. Sam. Steinbart . . . Züll.

1785. 8. Dieſem erſten Hefte, welches die allgemeine Theorie ſämmtlicher ſchönen Künſte, und die beſondre Theorie der Tonkunſt enthält, iſt, ſo viel ich weiß, kein zweytes gefolgt. Es iſt gänzlich aus den vorher angeführten Schriften, vorzüglich aber aus dem Werke des H. Sulzers ſelbſt, gezogen, und auf ganz gute Art, zum Behufe academiſcher Vorleſungen, geordnet. Allein freylich an genau beſtimmten Begriffen ſcheint es auch ihm zu fehlen. — Aeſthetik, oder allgemeine Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften . . . von (Philipp) Gäng, Salzb. 1785. 8. Die Einleitung handelt, in zwey Hauptſtücken, von dem Weſen der Aeſthetik und den metaphyſiſchen Grundlehren derſelben, das heißt, von der Empfindung überhaupt, oder dem ſo genannten untern Erkenntnißvermögen, und von dem äſthetiſchen Genie; der erſte Theil enthält die Erfindungslehre, oder Abſchnitte von dem Weſen der Schönheit, und von der Erkenntniß derſelben; von dem Natürlichen; von dem Neuen und Unerwarteten; von Witz und Scharfſinn; von dem Großen und Erhabenen; der zweyte Theil begreift die Ordnungslehre, und der dritte Theil die Zeichenlehre, oder Abſchnitte von dem äſthetiſchen Ausdrucke überhaupt, und von den Vollkommenheiten deſſelben in ſich. — Grundriß der Theorie und Geſchichte der ſchönen Wiſſenſchaften, von C. Meiners, Lemgo 1787. 8. Die Erwartung, welche durch den Abſchnitt über Aeſthetik, in der Reviſion der Philoſophie, Göttingen 1772. 8. S. 226 und f. mit Recht erweckt worden war, iſt durch dieſes Werk vielleicht nicht befriedigt, und wohl keine der Schwierigkeiten, welche gegen die Bildung einer Aeſthetik in dem erſtern gezeigt wurden, in dem letztern gehoben worden. Nur die erſten eilf Kapitel deſſelben, welche nicht mehr als drey Bogen einnehmen, gehören hierher, und enthalten allerhand über den Begriff der Aeſthetik, und den Unterſchied der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften; über die Natur der Schönheit; über das Imaginativ Schöne; über das Verſtändlich Schöne; über die verſchiedenen Arten des Sittlich Schönen, und Sittlich Häßlichen; über Schicklichkeit und Unſchicklichkeit, über Ehrbarkeit und Anſtand, über Wohlſtand, Uebelſtand und Coſtüme; über den Geſchmack; über Pathos, oder den Ausdruck von Leidenſchaften in Sprachen, Ton und Rythmus; über Grazie oder Liebreiz, über Einfalt, über das Naive, und die Wirkungen des Contraſtes und der Vergleichung; über Intereſſe, Handlung und Täuſchung; über Nachahmung, ſchöne Natur und Ideale. — Ueber die bildende Nachahmung des Schönen, von K. Phil. Moritz, Brſchwg. 1788. 8. Der Verf. hat den Begriff von der Nachahmung des eigentlichen Schönen aus dem Begriffe der Nachahmung des eigentlichen Guten zu entwickeln geſucht, und glaubt, daß das Schöne, im Allgemeinen, auf keine andre Art zu erkennen iſt, als in ſo fern wir es dem Nützlichen entgegen ſtellen, und ſcharf davon unterſcheiden, und daß nur die Vorſtellung von dem, was das Schöne nicht zu ſeyn braucht, um ſchön zu ſeyn, uns auf einen nicht unrichtigen Begriff davon führen könne. Dieſem gemäß iſt es ihm, ein für ſich beſtehendes Ganzes, das in die Sinne fällt, oder von der Einbildungskraft umfaßt zu werden vermag, das eigentlich nicht erkannt, ſondern nur hervorgebracht, oder empfunden werden kann. Und, weil es ſich, als ſolches, folglich nur um ſein Selbſt Willen, von der Hand des Künſtlers greifen, und willig und folgſam bilden läßt: ſo iſt die Vorſtellung von demjenigen Genuſſe des Schönen, welchen es, wenn es vollendet iſt, gewähren wird, wofern ſie

der erſte und ſtärkſte Antrieb zur Bildung deſſelben in der Seele des Artiſten wird, das größte Hinderniß zu einer vollkommenen Bildung deſſelben. Die Kraft zu dieſer ſo wohl, als das Vermögen, das Schöne zu genießen, ſetzt er in das feinere Gewebe der Organiſation, in ſo fern dieſe, in allen Berührungspunkten, ein vollſtändiger, oder doch faſt vollſtändiger, Abdruck von den Verhältniſſen des großen Ganzen der Natur iſt; und das letztere, oder der Geſchmack, der wahre Genuß des Schönen, kann nur durch ruhige Betrachtung der Natur und Kunſt, als eines einzigen großen Ganzen, ohne alle Rückſicht auf Nutzen oder Schaden, gebildet werden. Von eben dieſem Verfaſſer finden ſich "Grundlinien zu "einer vollſtändigen Theorie der ſchö"nen Künſte," in dem 2ten St. des dritten Bandes der Monatsſchrift der Berliner Academie der Künſte. Ueber einen andern Aufſatz von ihm, ſ. den Art. **Schönheit**. — Andreas Heinr. Schotts Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften, Tübingen 1789—1790. 8. 2 Thle. Der Verfaſſer handelt, im erſten Theile, nach einer Einleitung, worin der Begriff und die Eintheilung des Schönen, die Eintheilung und der Begriff der ſch. Künſte, die allgemeinen Eigenſchaften des Künſtlers, u. d. feſtgeſetzt werden, im 1ten Hauptſtüke, vom Schönen überhaupt, oder von der Schönheit der Gedanken, von der Schönheit des Ausdruckes, und von den Mitteln der Lebhaftigkeit, zu welchen er das Neue, Unerwartete, Wunderbare, Figuren und Bilder aller Art rechnet: im 2ten Hauptſtücke von den Hauptarten des Schönen, d. h. von dem Schönen im engern Sinne, vom Rührenden im engern Sinne, vom Großen und Erhabenen, und vom Lächerlichen; im 3ten Hauptſt. von der Schönheit der Zuſammenſetzung; und im zweyten Theile ſeines Werkes, von der Natur des Geſchmackes; von den Gründen der Verſchiedenheit und von dem Werthe und den Beförderungsmitteln deſſelben. Das bereits bekannte iſt, meines Bedünkens, in dieſem Werke, mit Auswahl und Prüfung, vorgetragen. — Die erſten Grundſätze der ſchönen Künſte überhaupt, und der ſchönen Schreibart insbeſondre, von Eul. Schneider, Bonn 1790. 8. In der erſten Abtheilung wird, in vier Hauptſtücken, und kurzen §§. von der Natur und dem gemeinſchaftlichen Zwecke der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften; von der äſthetiſchen Seelenlehre; von der äſthetiſchen Kraft und deren Quellen; und von der Aufſuchung und Benutzung dieſer Quellen gehandelt; die zweyte Abtheilung führt die Ueberſchrift: Aeſthetiſche Sprachlehre, und das Werk unterſcheidet ſich, als Lehrbuch, dadurch von andern, daß die allgemeinen Grundſätze des Styles darin der Redekunſt und Dichtkunſt zuvor gehen. — Syſtem der Aeſthetik, erſter Band, von K. Heinr. Heydenreich, Leipz. 1790. 8. H. H. hatte bereits in dem 3ten Bd. von H. Cäſars Denkwürdigkeiten aus der philoſophiſchen Welt, Leipz. 1736. 8. S. 231. "Ideen über die Möglichkeit einer allgemeinen Theorie der ſchönen Künſte" geliefert, worinn er den gemeinſchaftlichen Grund aller Kunſtwerke in Empfindung, welche in Darſtellung übergeht, ſetzte. In der Aeſthetik ſelbſt werden, in der erſten Betrachtung, die Unterſchiede in den Urtheilen der Alten und Neuern über die Kunſtwerke, und die Urſachen dieſer Unterſchiede, aus der Verſchiedenheit in bürgerlicher Verfaſſung, Religion, u. d. m. entwickelt; in der zweyten die Wirkungen gezeigt, welche die Kunſtwerke dadurch hervorbringen, daß ſie unſre Empfindung und Phantaſie überhaupt in Thätigkeit ſetzen; die dritte handelt von Baumgartens Verdienſt um die Philoſophie des Schönen, und von den Mängeln ſei-

nes äſthetiſchen Syſtems; in der vierten werden diejenigen Gattungen von Schönheit angegeben, bey welchen uns gewiſſe Geſetze des Verſtandes und der practiſchen Vernunft zum Beyfall und Wohlgefallen beſtimmen; und hieraus die Möglichkeit der Vernunftprincipien für den Geſchmack gefolgert; und in dem dazu gehörigen Excurs die Begriffe verſchiedener Schriftſteller von der Schönheit, beſonders des H. Moritz, geprüft; in der fünften wird das Weſen der ſchönen Künſte überhaupt, aus dem letzten, höchſten Zwecke jeder Kunſtdarſtellung beſtimmt, jedes Werk der ſchönen Kunſt als die Darſtellung eines beſtimmten Zuſtandes der Empfindſamkeit erklärt; und hieraus nun Tonkunſt, Tanzkunſt, bildende Künſte, Gartenkunſt, Dichtkunſt und Schauſpielkunſt abgeleitet; der dazu gehörige, 1te Excurs enthält Prüfungen der, von dem Weſen der Künſte anderweitig aufgeſtellten Principien, der 2te nähere Beſtimmungen des Weſens der Tonkunſt, Tanzkunſt, und Dichtkunſt, und der 3te die Gründe, warum weder die eigentliche Rede- noch die Baukunſt zu den ſchönen Künſten zu zählen ſind, und dieſe ſich eigentlich nicht in Künſte und Wiſſenſchaften abtheilen laſſen; die ſechſte Betrachtung iſt in ſo ferne eine Erläuterung der fünften, als in ihr die Frage, ob es noch eine Kunſt geben könne, welche, wie die Muſik durch Harmonie und Melodie der Töne, ſo durch eine ähnliche Zuſammenſetzung von Farben auf das Herz zu wirken vermöge, unterſucht, und aus dem vorher feſtgeſetztem Weſen der Tonkunſt, erwieſen wird, daß ein Farbenclavier nicht fähig ſey, auf ſolche Art, wie die Töne, unſre Empfindung und Phantaſie in Thätigkeit zu ſetzen; in der ſiebenten Betrachtung wird das Eigenthümliche der verſchiedenen ſchönen Künſte, aus der Verſchiedenheit des Zuſtandes der Empfindſamkeit, welche die verſchiedenen ſchönen Kunſtwerke hervor bringt, und aus den verſchiedenen Mitteln derſelben zu der Erreichung ihres Zweckes, ſo wie die Gränzen der verſchiedenen ſchönen Künſte aus dieſen ihren Mitteln, und dieſem gemäß die verſchiedenen Dichtungsarten beſtimmt; der 1te, zu dieſer Betrachtung gehörende Excurs enthält eine nähere Ueberſicht der Deduction der verſchiedenen Dichtungsarten, welche der Verfaſſer in zwey Gattungen überhaupt in ſo fern eintheilt, als ein Ideenganzes, oder ein dichteriſcher Stoff, von dem Dichter entweder mit dem Ausdruck eigener Leidenſchaft, oder ohne denſelben bearbeitet werden kann; der 2te Excurs handelt allgemein von dem Verhältniſſe zwiſchen den verſchiedenen Dichtungsarten und den verſchiedenen Sylbenmaaßen; der 3te von dem Unterſchiede zwiſchen Ode, Elegie und Lied; der 4te von der Fabel und dem Epigramm; in der 8ten Betrachtung (in dem Werke iſt ſie noch einmahl, die ſiebente überſchrieben) wird der vorher feſtgeſetzte Begriff vom Kunſtwerke, vermittelſt einer genauern Beſtimmung deſſen, was Empfindſamkeit iſt, ausführlicher entwickelt; und in der neunten (der achten) die Möglichkeit allgemein geltender Vernunftprincipien für die Beſchaffenheiten der Werke der ſchönen Künſte daraus, daß, jede Darſtellung eines beſtimmten Zuſtandes der gerührten Empfindſamkeit ſich auf eine Reihe bewußter Handlungen eines vernünftigen Weſens, wegen eines Zweckes, gründet, hergeleitet, und die, von der Vernunft, in Beziehung auf jene Werke, aufgeworfenen Fragen, ſo wie der Inhalt der folgenden Theile des Werkes angegeben. — Critik der Urtheilskraft von Imm. Kant, Berlin 1790. 8. In der Einleitung wird das Princip der formalen Zweckmäſigkeit der Natur, als ein transſcendentales Princip der Urtheilskraft aufgeſtellt, und gezeigt, daß, mit dem

Begriffe von jenem, das Gefühl von Luſt verbunden, und daß die letztere blos in der Form des Gegenſtandes für die Reflexion gegründet, und ein Urtheil über einen Gegenſtand, deſſen Form der Grund einer Luſt (oder ſchön) iſt, als allgemein gültig angeſehen werden kann; daß demnach der Geſchmack, oder das Vermögen, durch eine ſolche Luſt zu urtheilen, obgleich dieſes Urtheil auf keine Gültigkeit a priori Anſpruch machen darf, denn doch in ſo fern der Critik unterworfen iſt, als der Grund zu jener Luſt in der allgemeinen Bedingung der reflectirenden Urtheile, nähmlich in der zweckmäßigen Uebereinſtimmung eines Gegenſtandes mit dem Verhältniß der Erkenntnißvermögen unter ſich, liegt; daß aber, weil auch eine Zweckmäßigkeit des Subjectes in Anſehung der Gegenſtände, und nicht blos ihrer Form, ſondern ſelbſt ihrer Unform nach, Statt findet, das Geſchmacksurtheil nicht blos auf das Schöne, ſondern zugleich, als aus einem Geiſtesgefühl entſprungen, auf das Erhabene bezogen, und ſo jene Critik der äſthetiſchen Urtheilskraft in zwey Haupttheile zerfallen muß. Dieſem gemäß, enthält das Werk, im erſten Abſchnitt, eine Analytik des Schönen und des Erhabenen, nebſt der Deduction der äſthetiſchen Urtheile; und im zweyten, eine Dialektik der äſthetiſchen Urtheilskraft. Schön iſt, was ohne alles Intereſſe, und, ohne Begriff, allgemein wohlgefällt, deſſen Form, in ſo fern ſie ohne Vorſtellung eines Zweckes an ihm ſich wahrnehmen läßt, und Zwekmäßigkeit hat, und was, als ein Gegenſtand eines **nothwendigen** Wohlgefallens, erkannt wird. Das Erhabene kommt darinn mit dem Schönen überein, daß es, wie dieſes, für ſich gefällt, und kein Sinnes- noch ein logiſch beſtimmendes, ſondern ein Reflexionsurtheil vorausſetzt. Aber es unterſcheidet zugleich von demſelben ſich darin, daß es auch an einem formloſen Gegenſtande, in ſo fern Unbegränztheit an demſelben, oder durch deſſen Veranlaſſung, vorgeſtellt, und doch Totalität derſelben hinzugedacht wird, zu finden iſt, da das Schöne nur die Form des Gegenſtandes, die in der Begränzung beſteht, betrift, und daß das Wohlgefallen daran, demnach, nicht ſo, wie bey dem letztern, ein bloßes Gefühl des Lebens, wobey das Gemüth in **ruhiger** Contemplation bleibt, bey ſich führt, ſondern aus dem Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf ſo gleich folgenden deſto ſtärkern Ergießung derſelben entſpringt. Der wichtigſte und innere Unterſchied zwiſchen beyden beſteht, indeſſen, wohl darin, daß, wenn die Schönheit eine Zweckmäßigkeit in ihrer Form, wodurch der Gegenſtand für unſre Urtheilskraft gleichſam vorher beſtimmt zu ſeyn ſcheint, beſitzt, dasjenige, was in uns, ohne zu vernünfteln, blos in der Auffaſſung, das Gefühl des Erhabenen erregt, der Form nach ſo gar zweckwidrig für unſre Urtheilskraft, unangemeſſen unſerm Darſtellungsvermögen, und gleichſam gewaltthätig für die Einbildungskraft erſcheinen kann. Und deswegen muß denn auch der Grund zum Erhabenen nicht, wie zu dem Schönen, auſſer, ſondern in uns, und in der Denkungsart aufgeſucht werden, die in die Vorſtellung Erhabenheit hineinbringt; und nur das, was durch ſeinen Widerſtand gegen das Intereſſe der Sinne unmittelbar gefällt, kann erhaben ſeyn. Es theilt ſich in das Mathematiſch- und Dynamiſch-Erhabene. Die, mit dem Gefühl deſſelben verbundene Bewegung nähmlich kann, durch die Einbildungskraft, entweder auf das Erkenntniß- oder auf das Begehrungsvermögen gezogen werden. In der Deduction der äſthetiſchen Urtheile wird, zuerſt, gezeigt, daß die Anmaßungen derſelben, ſich eigentlich nur in Beziehung auf **ſchöne** Gegenſtände, und zwar in ſo fern rechtfertigen laſſen, als das Schöne doch immer im

Objecte,

Objecte, und in ſeiner Geſtalt ſeinen Grund hat, und daß die allgemeinen Regeln für dieſelben, welche, als gültig für Jedermann dargeſtellt werden, auf der Allgemeinheit des Wohlgefallens an ſchönen Gegenſtänden beruhen. Dieſem gemäß wird der Geſchmack, als eine Art von Senſus communis, oder, als das Vermögen erklärt, die Mittheilbarkeit der Gefühle, welche mit gegebenen Vorſtellungen (ohne Vermittlung eines Begriffs) verbunden ſind, a priori zu beurtheilen, und die ſchöne Kunſt (eigentlich ſchöne Wiſſenſchaften kann es nicht geben) in eine Vorſtellungsart geſetzt, die für ſich ſelbſt zweckmäßig iſt, und zugleich ohne Zweck dennoch die Cultur der Gemüthskräfte zur geſelligen Mittheilung befördert. Genie iſt das Talent, welches der Kunſt die Regel giebt; weil aber bey jeder Kunſt, etwas als Zweck gedacht werden muß, und, um einen Zweck ins Werk zu richten, beſtimmte Regeln erforderlich ſind: ſo kann das Genie nur den Stoff zu Producten der ſchönen Künſte hergeben; die Verarbeitung dieſes Stoffes aber, und die Form erfordert ein durch die Schulen gebildetes Talent, erfordert Geſchmack, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urtheilskraft beſtehen kann, um zu wiſſen, worüber und wie weit es ſich verbreiten ſoll, um zweckmäßig zu bleiben u. ſ. w. Die Gemüthskräfte, deren Vereinigung das Genie ausmacht, ſind Einbildungskraft, Verſtand und Geiſt, oder das Talent, das, bey einer gewiſſen Vorſtellung, Unnennbare in dem Gemüthszuſtande auszudrücken und allgemein mittheilbar zu machen. Eine Eintheilung der Künſte wird, nach der Analogie des Ausdruckes, deſſen die Menſchen ſich bedienen, um ſich, ſo vollkommen als möglich, einander mitzutheilen, vorgeſchlagen, und dieſemnach dreyerley Arten derſelben, die redende, die bildende und die Kunſt des ſchönen Spieles der Empfindungen, feſtgeſetzt. Zu den bildenden Künſten werden auch Luſtgärtnerey, und Schauſpielkunſt gerechnet; die Kunſt des ſchönen Spieles der Empfindungen begreift Muſik und Farbenkunſt in ſich. Der erſte Rang unter ihnen wird der Dichtkunſt, und der zweyte den bildenden Künſten in ſo fern angewieſen, als ſie dem Gemüth eine größere Cultur verſchaffen, und die Vermögen, welche in der Urtheilskraft zum Erkenntniſſe zuſammen kommen müſſen, mehr erweitern, wie die Muſik, welche zwar das Gemüth mannichfaltiger und inniglicher, aber vorübergehender, wie jene bewegt, und mehr Genuß, wie Cultur, verſchaft. Die Dialektik der äſthetiſchen Urtheilskraft räumt die, aus der Verſchiedenheit des Geſchmackes, gezogenen Folgerungen gegen die Anſprüche einer Allgemeingültigkeit der Geſchmacksurtheile dadurch fort, daß ſie dieſe auf einen Begriff gegründet zeigt (auf den Grund von der ſubjectiven Zweckmäßigkeit der Natur für die Urtheilskraft) aus welchem zwar in Anſehung des Objectes, nichts erkannt und bewieſen werden kann, der ihnen aber doch Gültigkeit für Jedermann (obgleich nur als einzelen, die Anſchauung unmittelbar begleitenden Urtheilen) in ſo fern verſchaft, als der Beſtimmungsgrund derſelben vielleicht im Begriffe von demjenigen liegt, was als das überſinnliche Subſtrat der Menſchheit ſich anſehen läßt. Ein beſtimmtes, objectives Princip des Geſchmackes, nach welchem die Urtheile deſſelben geleitet, geprüft und bewieſen werden könnten, iſt ſchlechterdings unmöglich; denn es wäre alsdenn kein **Geſchmacksurtheil**. Und nur das ſubjective Princip, nähmlich die unbeſtimmte Idee des Ueberſinnlichen in uns, kann als der einzige Schlüſſel der Enträthſelung dieſes, uns ſelbſt ſeinen Quellen nach, verborgenen Vermögens zwar angezeigt, aber durch nichts weiter begreiflich gemacht werden. Unſre obere Erkenntnißvermögen ſtimmen, indeſſen, mit dieſem Ueberſinnlichen

zuſammen, und ohne daſſelbe würden zwiſchen ihrer Natur, verglichen mit den Anſprüchen des Geſchmakes Widerſprüche erwachſen. Das Schöne gefällt nur als Symbol des Sittlich Guten; und aus dieſem Grunde gefällt es mit einem Anſpruch auf jedes andern Beyſtimmung. Bey dem Wohlgefallen, welches dadurch erweckt wird, iſt das Gemüth ſich zugleich einer gewiſſen Veredlung und Erhebung über die bloße Empfänglichkeit einer Luſt durch Sinneneindrücke bewußt, und die Urtheilskraft ſieht ſich dabey nicht, wie ſonſt in empiriſcher Beurtheilung, einer Heteronomie der Erfahrungsgeſetze unterworfen. Die Analogie zwiſchen ihr, in ſo fern ſie, in Anſehung der Gegenſtände eines ſo reinen Wohlgefallens, ſich ſelbſt das Geſetz giebt, und der Vernunft, als Geſetzgeberinn des Begehrungsvermögens, iſt ſchon daran ſichtbar, daß wir ſchöne Gegenſtände der Natur, oder der Kunſt, oft mit Nahmen, die eine ſittliche Beurtheilung zum Grunde zu legen ſcheinen, und, z. B. Gebäude oder Bäume majeſtätiſch, und prächtig, Gefilde lachend und fröhlich, Farben unſchuldig, beſcheiden, zärtlich nennen; und der Geſchmack macht gleichſam den Uebergang von Sinnenreiz zum habituellen moraliſchen Intereſſe. Eigentlich lehren aber läßt das Schöne ſich nicht, weil es keine Wiſſenſchaft des Schönen geben kann; und das Urtheil des Geſchmacks nicht durch Principien beſtimmbar iſt. Der Meiſter muß jenes vormachen; und die allgemeinen Regeln, unter welche er zuletzt ſein Verfahren bringt, können ehe dienen, die Hauptmomente deſſelben gelegentlich in Erinnerung zu bringen, als vorzuſchreiben. Freylich aber kann nur ſcharfe Critik es verhüten, daß Beyſpiele nicht ſo fort für Urbilder, und für Muſter gehalten werden, welche keiner noch höhern Norm und keiner eigenen Beurtheilung unterworfen wären. Die Kunſt muß immer ein Ideal vor Augen haben, ob ſie es gleich nie in ihrer Ausübung erreicht; und nur die Cultur der Gemüthskräfte durch diejenigen Vorkenntniſſe, welche man Humaniora nennt, (vermuthlich, weil Humanität einerſeits das allgemeine Theilnehmungsgefühl andererſeits das Vermögen, ſich innigſt und allgemein mittheilen zu können, bedeutet) iſt die Propädevtik zu aller ſchönen Kunſt. Nur ein Volk, nur ein Zeitalter, in welchem der rege Trieb zur geſetzlichen Geſelligkeit, mit den großen Schwierigkeiten rang, welche die ſchwere Aufgabe, Freyheit mit einem Zwange (mehr der Achtung und Unterwerfung aus Pflicht, als Furcht) zu vereinigen, umgeben, nur ein ſolches Zeitalter, nur ein ſolches Volk konnte, die Kunſt der wechſelſeitigen Mittheilung der Ideen des ausgebildeteſten Theils mit dem rohern, konnte die Abſtimmung der Erweiterung und Verfeinerung der erſtern zur natürlichen Einfalt und Originalität der letztern, und auf dieſe Art dasjenige Mittel zwiſchen der höhern Cultur und der genügſamen Natur zuerſt erfinden, welches den richtigen, nach keinen allgemeinen Regeln anzugebenden Maßſtab auch für den Geſchmack, als allgemeinen Menſchenſinn ausmacht. — —

Noch handeln von der Aeſthetik, ein Aufſatz in dem Journal für Freunde der Religion und Litteratur für das Jahr 1780. Augsb. 8. — und ſo genannte: Aeſthetiſche Geſpräche über die größeſten Dichter, Kunſtvorurtheile, Maſchinenwerk, Reim und Sylbenmaaß, ſind, Bresl. 1786. 8. erſchienen, worin nicht blos der Gebrauch der Mythologie, ſondern auch der Reim und das Sylbenmaaß verworfen werden. — —

Auch gehört noch, in Anſehung der Geſchichte der Aeſthetik, G. Andreas Will's Oratio de Aeſthetica Veter. Alt. 1756. 4. hieher.

Aeſthetiſch.

(Schöne Künſte überhaupt.)

Die Eigenſchaft einer Sache, wodurch ſie ein Gegenſtand des Gefühls, und alſo geſchikt wird, in den Werken der ſchönen Künſte gebraucht zu werden. Die Ausdrüke: **ein äſthetiſcher Gedanke, ein äſthetiſches Bild** u. dgl. bezeichnen ſolche Gedanken und Bilder, die bequem ſind, in einem Werk des Geſchmaks Platz zu finden. Die Ausdrüke: **poetiſch, mahleriſch, redneriſch** und dergleichen, bezeichnen ſo viel beſondere Arten des Aeſthetiſchen.

Zum äſthetiſchen Stoff gehört alles, was vermögend iſt, eine, die Aufmerkſamkeit der Seele an ſich ziehende, Empfindung hervor zu bringen *). Solche Empfindungen können aber nicht ohne die ſelbſtthätige Mitwirkſamkeit der Seele hervor gebracht werden †). Alſo werden ſie durch den äſthetiſchen Stoff mehr veranlaſſet, als hervorgebracht. Der Künſtler verliehrt ſeine Arbeit, wenn die, für welche ſie gemacht ſind, die Fähigkeit nicht haben, davon gerührt zu werden. Alſo hat zwar der Künſtler den Charakter und das Genie der Perſonen, für welche er arbeitet, genau zu erwägen: dieſes aber hindert nicht, daß er nicht auch, auf der andern Seite, die Beſchaffenheit des Aeſthetiſchen überhaupt ſich genau müſſe bekannt machen. Das Aeſthetiſche in einem Gegenſtand erwekt die Empfindung nicht allemal; aber der Mangel deſſelben ſchließt allemal und ohne Ausnahme den Gegenſtand von den Werken der Künſte aus. Bringt die Kenntnis des Aeſthetiſchen den Künſtler nicht allemal zu ſeinem Zwek, ſo verwahrt ſie ihn doch vor der Schuld die Erreichung deſſelben ſelbſt zu hindern.

*) S. Kraft; Empfindung.

†). S. Geſchmak.

Die Gegenſtände, die geſchikt ſind Empfindungen zu veranlaſſen, können in drey Gattungen eingetheilt werden. Sie ſtellen ſich entweder dem Verſtande dar, oder der Einbildungskraft, oder ſie würken unmittelbar auf die Begehrungskräfte der Seele. Aus ſo viel verſchiedenen Gattungen beſteht der äſthetiſche Stoff. Die nähere Betrachtung jeder Gattung iſt an einem andern Orte vorgenommen worden *).

Wir bemerken hier nur überhaupt, daß man oft ſehr unrecht das **Schöne** für die einzige Gattung des äſthetiſchen Stoffs angiebt. Dahin zielet das vermeinte Grundgeſetz der ſchönen Künſte ab: Man ſoll die Natur ins **Schöne** nachahmen. Das Häßliche hat einen eben ſo gegründeten Anſpruch auf die Künſte, als das Schöne. Furcht, Abſcheu und andre widrige Empfindungen zu erweken, gehört eben ſo gewiß zum Endzwek der Künſte, als die Erwekung des Vergnügens. Jene widrige Empfindungen aber werden nicht durch das Schöne hervorgebracht. Es iſt alſo nothwendig, daß der Begriff des Aeſthetiſchen auf alle Arten der Empfindungen ausgedehnt werde.

Noch iſt dem Künſtler das Nachdenken über den Werth des äſthetiſchen Stoffs zu empfehlen. Dieſen bekömmt er nicht aus der Stärke der durch ihn veranlaßten Empfindung, ſondern aus dem Guten, das durch ſelbige bewürkt wird. Man kann Ekel und Abſcheu oder Vergnügen erweken, die auf weiter nichts abzielen, als daß überhaupt die Thätigkeit der Seele gereizt werde. Aber eben dieſe Empfindungen können durch Gegen-

ſtände

*) S. Kraft.

ſtände veranlaſſet werden, an denen der Ekel oder das Vergnügen höchſt wichtig iſt. Es dienet zu nichts, einen Menſchen durch ein plötzliches Geſchrey, als ob ein großes Unglük entſtanden ſey, zu erſchreken; aber ihm Schreken über eine begangene Miſſethat zu erweken, iſt etwas Wichtiges. Auf dieſen Werth des äſthetiſchen Stoffs muß der Künſtler, der auf wahren Ruhm Anſpruch macht, ſeine Aufmerkſamkeit richten, und ihn muß er in der ganzen Natur und in allen Winkeln der Philoſophie und der Moral aufſuchen.

Blos in der körperlichen und ſittlichen Natur einige angenehme Blumen zuſammen zu tragen, das Gefällige, das Beluſtigende, das Ergetzende aus allen Quellen hervor zu bringen, iſt eine ſehr geringe Veranſtaltung zur Herbeyſchaffung des äſthetiſchen Stoffs. Eine Sammlung von Schmetterlingen und ſchön gefärbten Muſcheln macht kein Cabinet aus, aus welchem der Reichthum und die allmächtige Kraft der Natur könnte bewieſen werden.

Aezen. Aezkunſt.

Die Kunſt, vermittelſt eines ſcharfen Waſſers die Zeichnung auf metallene Tafeln einzugraben, von welchen ſie hernach auf Papier abgedrukt wird. Das Aezen iſt eine Art, ohne Grabſtichel zu ſtechen, und iſt zum Gebrauch der Kupferſtecherkunſt erfunden worden.

Die Hauptumſtände des Aezens ſind folgende. Man nimmt eine wohl geglättete und fein polirte Tafel, faſt allezeit von feinem Kupfer. Dieſe überzieht man mit einer dünnen Haut von Firnis, welche man hernach mit dem Rauch einer Lampe ſchwärzt, oder mit einem andern matten Grund überzieht. Auf dieſen Grund wird die Zeichnung ganz leicht mit Bleyſtift oder Röthel aufgetragen, oder auf eine andre Art des Abzeichnens darauf gebracht.

Nach dieſer Zeichnung wird mit einer ſcharfen **Radirnadel** der Firnis bis auf das Kupfer weggeriſſen, auch wird wol etwas in das Kupfer hineingerizt. Dieſe Verrichtung wird eigentlich das **Radiren** genennt *).

Alsdenn wird um den Rand der Tafel ein Bord von Wachs gemacht, und das Aezwaſſer auf die Tafel gegoſſen. Dieſes frißt alle aufgeriſſene Striche in das Kupfer ein, ohne den Firnis ſelbſt anzugreifen, und dieſes wird eigentlich das Aezen genennt. Wenn es tief genug eingefreſſen hat, ſo wird das Aezwaſſer von der Tafel abgeſpühlt, der Firnis abgenommen, und damit iſt die Tafel fertig.

Jede der beſchriebenen Verrichtungen erfodert gewiſſe Handgriffe, die in beſondern Artikeln umſtändlicher beſchrieben werden †). Das Beſondere aber, was bey dem eigentlichen Aezen in Acht zu nehmen iſt, wollen wir hier umſtändlicher beſchreiben.

Die Vollkommenheit des Aezens beſteht darin, daß das Waſſer jeden Strich der Radirnadel mit der Stärke oder Schwäche ausfreſſe, welche die Haltung des Ganzen erfodert. Hiezu trägt zwar ſchon das Radiren ſelbſt das Vornehmſte bey, indem man mit der Nadel einige Striche breiter oder feiner, ſtärker oder ſchwächer in das Kupfer eingräbt: allein das Aezen ſelbſt muß dieſe Vorſichtigkeit unterſtützen, indem das Schwache flächer, das Starke tiefer eingeäzt werden

*) Vom lateiniſchen radere.

†) S. Gründen; Abzeichnen; Radiren; Firnis.

werden muß. Dieſes erfordert große Vorſichtigkeit bey dem Aezen.

Die Schwierigkeiten, die ſich dabey zeigen, kommen ſowol von dem Aezwaſſer, als von andern Umſtänden her. Selten kann man den Grad der Schärfe des Waſſers vorher beſtimmen: daſſelbige Waſſer iſt ſchärfer oder ſchwächer, nach Beſchaffenheit der Luft und beſonders der Wärme derſelben. Bisweilen iſt eine halbe Minute der Zeit zu viel, und ſchon im Stande alles zu verderben.

Es iſt überhaupt nothwendig, daß auf den ſchwachen Stellen das Waſſer eine kürzere Zeit freſſe, als auf den ſtarken. Damit man dieſes erhalte, ſo läßt man das Waſſer erſt nur ſo lange würken, als etwa zu den ſchwachen Stellen nöthig iſt; alsdenn läßt man es ablaufen, und dekt dieſelben mit einer fetten Materie, welche die Würkung des Waſſers hemmet, zu: wenn dieſes geſchehen iſt, ſo kann es auf die ſtärkern Stellen wieder aufs neue angegoſſen werden. Wenn man dieſes ſorgfältig beobachtet, ſo wird die Tafel ihre gehörige Haltung bekommen.

Doch darf man auch die allerkräftigſten Stellen nicht allzu lange der Würkung des Waſſers überlaſſen. Es frißt ſowol in die Breite als in die Tiefe, ſo daß durch ein zu langes Freſſen die ſtärkern Striche, die nahe an einander liegen, ganz in einander fließen, welches denn eine üble Würkung thut. Es iſt deßwegen nöthig, daß man, ehe dieſes geſchieht, die Würkung des Waſſers kenne, und, wenn die Striche noch nicht ſtark genug ſind, daß man ſie durch den Grabſtichel hernach kräftiger mache: wie denn überhaupt der Grabſtichel den geäzten Platten allemal ſehr zu Hülfe kommen kann. Der Grabſtichel dringt tiefer in das Kupfer als Aezwaſſer, ſeine Striche ſind ſchärfer, und geben beym Abdruck die Farbe ſchwärzer. Daher können durch Vermiſchung der beyden Gattungen vortheilhafte Würkungen hervorgebracht werden. Ganz feine Stellen, als leichte Wolken in der Landſchaft, und was ſonſt ſehr zart ſeyn muß, wird auch beſſer, nachdem das Aezen geſchehen iſt, mit dem feinſten Grabſtichel gemacht.

Das **Aezwaſſer** kann gemeines Scheidewaſſer ſeyn, deſſen Schärfe durch gemeines Waſſer etwas gemildert worden. Da es aber auch einige Firniſſe angreift, ſo iſt es etwas gefährlich. Das beſte Waſſer zum Aezen wird aus abgezogenem Weineßig, Salmiak, gemeinem Salz und Grünſpan gemacht. Der Eßig wird in einen wohl glaſurten, oder beſſer in einen porcellainen Topf gegoſſen, darein auch die andern Materien, nachdem man ſie klein geſtoßen, die beyden erſten jede zu ſechs Theilen, der Grünſpan aber zu vieren, geſchüttet werden. Dieſe Miſchung wird bey gutem Feuer ein paarmal aufgekocht und wohl umgerührt; hernach abgeklärt und zum Gebrauch aufbehalten. Eine einzige Probe iſt hinreichend, um zu ſehen, ob dieſes Waſſer zu ſtark oder zu ſchwach iſt. Im erſten Fall gießt man mehr Eßig zu*).

Die Aezkunſt iſt neuer, als die Kunſt, mit dem Grabſtichel in Kupfer zu ſtechen. Einige ſchreiben die Erfindung derſelben dem **Albrecht Dürer** zu. Die Sache iſt aber ungewiß. Einer der erſten, die ſich darinn hervor gethan haben, iſt **Simon Criſius**, ein Holländer. Er führte die Nadel mit großer Fertigkeit, und kam dem

Feinen

*) S. Diction. de peinture par Mr. l'Abbé Pernety. Art. Eau forte.

Feinen des Grabſtichels ſehr nahe. Abraham Boſſe hat in einem beſondern Werke die Handgriffe dieſer Kunſt beſchrieben †). Eine umſtändliche Beſchreibung derſelben findet man auch in dem franzöſiſchen Dictionnaire encyclopedique.

Dieſe Erfindung iſt beynahe noch wichtiger als die Kunſt, mit dem Grabſtichel zu ſtechen. In der Zeit da eine Tafel durch dieſe letztere Art fertig wird, kann man beynahe hundert geäzte Tafeln verfertigen. Dadurch wird alſo die Ausbreitung der Kunſt ſehr erleichtert. Und da jeder, der gut zeichnen kann, in kurzer Zeit die Aezkunſt vollkommen lernt, ſo ſind die Mahler ſelbſt im Stande, ihre Werke in Kupfer zu bringen, die denn unſtreitig mehr von dem urſprünglichen Geiſt und der Originalvollkommenheit behalten, als wenn ſie von andern ängſtlich nachgemacht werden. Dergleichen von den Mahlern ſelbſt geäzte Stüke werden von Kennern allemal denen vorgezogen, die blos von Kupferſtechern verfertigt ſind. Hiezu kömmt noch dieſer wichtige Vortheil, daß die Radirnadel allemal mit mehr Freyheit geführt wird, und eine größere Mannigfaltigkeit der Charaktere des Zeichnens ausdrüken kann, als der Grabſtichel. Die Zeichnung der Nadel kann der Natur des Gegenſtandes beſſer angemeſſen werden, als die Stiche des Grabſtichels.

Gewiſſe Sachen, die der Grabſtichel niemals mit ihrem gehörigen Charakter darzuſtellen weiß, beſonders Landſchaften, Viehſtüke und alles, wo viel Rauhes, Mattes und Abgebrochenes vorkömmt; wo freye oder unbeſtimmte Umriſſe mit beſtändig veränderten Krümmungen nöthig ſind; da wird allemal mit der Nadel vollkommener gearbeitet, als mit dem Grabſtichel. Wenn alſo ein Gemählde, das ſich durch eine freye und feurige Zeichnung, durch einen ſehr natürlichen Charakter, durch eine mehr geiſtreiche, als verfloßene, Haltung und Harmonie hervor thut, ſoll in Kupfer gebracht werden, ſo iſt das Aezen dem Stechen allemal vorzuziehen. Aber die geſtochenen Platten haben vor den geäzten dieſen Vortheil, daß ſie mehr gute Abdrüke geben. Denn von einer gut geſtochenen Platte muß man ſechs- bis achthundert haben, da die geäzten ſchon im vierten Hundert merklich abnehmen.

Ferner muß man auch wieder geſtehen, daß durch bloßes Aezen viel Gemählde, in Abſicht auf die Haltung und Harmonie, niemals vollkommen können dargeſtellt werden; denn zu geſchweigen, daß gewiſſe ganz feine und leichte Dinge der Gefahr des Aezens nicht können überlaſſen werden, ſo kann man auch den ſtarken Theilen in den Vorgründen durch das bloße Aezen ſelten die nöthige Stärke geben. Die Hülfe des Grabſtichels iſt dabey unvermeidlich. Die vollkommenſten Kupferſtiche ſind alſo unſtreitig diejenigen, worinn beyde Arten, je nachdem es die verſchiedenen Theile des Gemähldes erfodern, verbunden werden.

Die Künſtler, deren geäzte Platten am höchſten geſchäzt werden, ſind unter den ältern, Peter Teſta, Salvator Roſa, die Carrache, Rembrand, Matthäus Merian, Stephan della Bella, Callot, Hooghe, le Clerc; unter den neuern, Cochin und die deutſchen Künſtler, Schmidt, der eben ſo fürtrefflich in der Radirnadel, als

†) La Manière de graver à l'eau forte et au burin par Abrah. Boſſe, revûe et augmenté par Mr. Cochin le fils.

als im Grabſtichel iſt; **Meil**, deſſen eigene Manier eben ſo angenehm iſt, als ſeine Erfindungen geiſtreich ſind; **Geyſer** in Leipzig, der eine ſanfte und ſehr gefällige Art zu radiren beſitzt. Vorzüglich aber ſind die geäzten kleinen Stüke von **Daniel Chodowiecky**, wegen der ſchönen Zeichnung und des höchſt lebhaften und richtigen Ausdruks, hochzuſchätzen.

✻ ✻

Vielleicht giebt es einen deutlichern Begriff von Aezkunſt, wenn wir ſolche für die Kunſt, vermittelſt **einer ſo genannten Radiernadel**, eine Zeichnung auf eine Kupfertafel einzugraben, erklären. Denn ſo viel dabey immer von dem **Gebrauch**, oder der **Anwendung** des Aezwaſſers (welches, vorgeblich, tiefer und reiner, als bloßes Scheidewaſſer, einfreſſen ſoll) abhängen mag: ſo würde dieſes **für ſich allein**, doch nichts auf einer Kupferplatte hervor bringen. Auch könnte das Wort, Firniß (welches unſtreitig nach dem franzöſiſchen Vernis gebraucht worden iſt) für **Aezgrund**, als welches das eigentliche, allgemein angenommene, und geltende, **deutſche** Kunſtwort iſt, leicht zu Mißverſtändniſſen führen; wenigſtens bildet nur der ſo genannte Mahler-Firniß eine ſolche Haut, wovon H. S. ſpricht. — Was, in Anſehung der bloßen Zubereitung der Platte noch zu erinnern iſt, wird, bey dem Art. **Gründen** angezeigt werden. Hier bemerke ich nur noch, daß man das Schwediſche und Ungariſche Kupfer, ſo wie die, in England daraus zubereiteten Platten für die beſſern hält, weil man ihnen in dieſem Lande dadurch, daß man ſie zwiſchen zwey Walzen durchzieht, eine durchaus gleiche Stärke oder Dicke zu geben weiß, und daß dergleichen von Eiſen nicht mehr gebräuchlich ſind. — Von dem **Aufzeichnen** iſt bey dem Art. Abzeichnen gehandelt worden; und das **Radieren** hat ſeinen eigenen Artikel. In Anſehung des letztern glaube ich, indeſſen, hier ſchon bemerken zu müſſen, daß mit ihm die Arbeit des eigentlichen Artiſten, wodurch ſeine Kunſt zu ſchöner Kunſt wird, angeht. Um ſeiner Platte die künſtleriſche Vollkommenheit zu ertheilen, muß er, bald mit ſpielender Nadel, den Gegenſtänden, angenehme Leichtigkeit zu ertheilen wiſſen, und zu dieſem Zwecke nur die Oberfläche des Kupfers mit der Nadel berühren, bald bey Gegenſtänden, welche mehr Kraft und Nachdruck erfordern, in das Kupfer ſelbſt eingreifen, und, mit beſtändiger Hinſicht auf die Wirkung des Aezwaſſers, arbeiten. Hierüber laſſen ſich ſchlechterdings ihm keine Regeln vorſchreiben, oder Grundſätze beſtimmen. Seine eigene Einſicht muß ihn lehren, ob er den Charakter ſeines Originals und die einzeln Theile deſſelben, mit breiten oder dünnen, mit weiten oder engen, mit tiefen oder flachen, mit krummen oder geraden Strichen, oder mit Punkten oder mit Linien, am vollkommenſten darſtellen kann. — Was das eigentliche **Aezen**, oder den Gebrauch des Schei-de- oder Aezwaſſers anbetrift: ſo verhindert man das Einfreſſen deſſelben an denjenigen Stellen, auf welche es nicht mehr wirken ſoll, am beßten dadurch, daß man, nachdem man das Waſſer von der Platte abgegoſſen, und ſie hat trocknen laſſen, dieſe Stellen mit einem dazu bereiteten, minder flüßigen Copalfirniß, vermittelſt eines Pinſels, beſtreicht. Daß das Aezwaſſer nachher wieder über die ganze Platte, nicht, wie H. S. ſagt, blos auf die ſtärkern Stellen gegoſſen wird, oder nur gegoſſen werden kann, verſteht ſich von ſelbſt. Auch wird der Firniß, oder beſſer der Aezgrund, nicht blos weggenommen, wie es im Texte heißt, ſondern

weg-

weggeſchmolzen. Wenn nähmlich der Aezkünſtler glaubt, daß das Schei- de- oder Aezwaſſer die verlangte Wirkung gethan, ſo gießt er es ab, läßt die Platte trocknen, beſtreicht ſie mit ein wenig Baumöl, und legt ſie wieder über Kohlen; durch die Wärme ſchmilzt alsdenn der Grund mit dem Oele dergeſtalt zuſammen, daß er mit einem leinenen Lappen weggewiſcht werden kann. — Wenn H. S. ferner verſchiedentlich ſagt, daß ganz feine und leichte Stellen ſich nur mit dem Grabſtichel machen laſſen: ſo ſcheint er dieſen mit der ſo genannten, **kalten Nadel** (ſ. den Art. **Radiren**) verwechſelt zu haben. Dieſe, die leztere, iſt es, mit welcher die ſanften Uebergänge bis zum höchſten Lichte ſeit der Zeit gearbeitet werden, daß die ſo genannte kupferſtecheriſche Manier im Aezen, vorzüglich von den franzöſiſchen Künſtlern, vervollkommt worden iſt. Der Grabſtichel wird nur gebraucht, um den zu matten Stellen mehrere Tiefe und Kraft, und den zu rauh gefreſſenen mehrere Reinigkeit zu geben. Die Verbindung beyder, des Grabſtichels mit der Nadel, bleibt indeſſen, beſonders bey Landſchaften, und auch bey hiſtoriſchen Gegenſtänden, immer nothwendig. — Eben ſo unrichtig, und unbeſtimmt, behauptet H. S. daß, in eben dem Zeitraume, worin eine einzige Platte zu ſtechen iſt, wohl hundert geäzt werden können; und es würde nicht eben zu verwundern ſeyn, wenn dieſer Ausſpruch den Künſtlern Aergerniß gegeben hätte. Die, zu dem Radiren und Aezen erforderliche Zeit hängt von der Art ab, **wie** der Aezkünſtler, ob in fleißiger, ſo genannter kupferſtecheriſcher, oder leichter, ſo genannter mahleriſcher Manier, (ſ. den Art. **Radiren**) arbeitet; und hat er, mit dem eigentlichen Kupferſtecher, (wie wir es hier annehmen müſſen) ein und daſſelbe Urbild auf die Platte zu bringen, und verwendet er gleiche Sorgfalt mit ihm auf ſeine Arbeit: ſo macht zwar die, in Vergleichung mit dem Grabſtichel, leichtere Führung der Nadel, in Anſehung der, zu der Vollendung der Platte, erforderlichen Zeit, einen, allein wirklich ſehr kleinen, Unterſchied. Auch werden in dieſem Falle, beyde Platten leicht zu verwechſeln ſeyn. In der ſo genannten mahleriſchen Manier kann unſtreitig viel geſchwinder, als mit dem Grabſtichel gearbeitet werden; aber auch hier giebt es ſo viele Abſtuffungen, daß ſchlechterdings ſich nichts Beſtimmtes darüber behaupten läßt. — Was H. S. von der Verſchiedenheit der Anzahl möglich guter Abdrücke von geſtochenen und geäzten Platten ſagt, iſt bereits bey dem Art. Abdruck (S. 2. b) näher beſtimmt worden. — —

Ausführlicher handeln von der Aezkunſt, in **franzöſiſcher** Sprache: Traité des manières de graver en taille douce ſur l'airain par le moyen des eaux fortes, et des vernis durs et mols, enſemble de la façon d'en imprimer les planches et d'en conſtruire la preſſe, p. Abr. Boſſe, Par. 1643. 8. mit K. Mit etwas verändertem Titel, und vielen Zuſätzen über den ſo genannten weichen Aezgrund, (ſ. den Art. **Gründen**) über die eigentliche Kupferſtecherey, und über die ſchwarze Kunſt, durch den jüngern Cochin, Par. 1745. 8. mit K. und noch vermehrt mit Nachweiſungen über die bunten Kupfer, und über die Kreide- und getuſchte Manier (manière de crayon und gravure en lavis) ebend. 1758. 8. mit K. deutſch, nach der erſten Ausgabe, und alſo ſehr unvollſtändig, und zugleich höchſt elend überſezt, aber mit einem "Anhange von der Herold-Mahl- und Reißkunſt, und einem "kunſtverſtändigen Discurs von der edlen Mahlerey," durch Adr. Böcklern, und mit einer

einer Ueberſetzung von H. Gautier's Kunſt zu tuſchen, verbunden, Nürnb. 1652. 1745. 1761. 8. Beſſer, und nach der zweyten Ausgabe, durch C. Th. Nitzſche, unter dem Titel, "die Kunſt in Kupfer zu ſtechen. . . . Dresd. 1765. 8. — In engliſcher Sprache: In der Ars pictoria, or an Academy, treating of Drawing . . . . Etching, by Alex. Browne, Lond. 1669. 1675. f. S. 97. und f. — in der Sculptura hiſtorico-technica, or the Hiſtory and Art of Engraving . . . . Lond. 1747. 1770. 8. S. 47 und f. der letzten Ausg. — Auch finden ſich noch Anweiſungen dazu in der Handmaid to the Arts, L. 1764. 8. 2 B. und in der School of Arts, Lond. 1785. 8. — In deutſcher Sprache: Andr. Helmrichs Kunſtbüchlein, wie man auf Marmelſtein, Kupfer . . . etzen und künſtlich vergülden ſoll. Leipz. 1593. 8. — —

Die Erfindung des Aezens wird gewöhnlich Albrecht Dürern (†1528) zugeſchrieben, und fällt alſo ein halbes Jahrhundert ſpäter, als die Erfindung des eigentlichen Kupferſtechens. Indeſſen haben z. B. Joh. Frd. Chriſt (Anzeige und Ausl. der Monogr. Leipz. 1747. 8. S. 123) Meermann (Orig. Typogr. C. IX. S. 256) u. a. m. bald Dürers Lehrer, Mich. Wolgemut, bald andere Künſtler als die Erfinder dieſer Kunſt angegeben. So viel iſt aber immer ausgemacht, daß ſie deutſchen Urſprunges iſt; und daß die Italiener vergeblich verſuchen, den Franc. Parmigiano zum Urheber derſelben zu machen. Dieſer hat, wahrſcheinlicher Weiſe, nicht ehe, als ums J. 1530 in dieſer Manier gearbeitet, und Sandrart (Acad. . . . . Art. pict. P. II. Lib. III. c. 2. S. 207. Nor. 1683. f.) führt von dem deutſchen Künſtler geäzte Blätter, welche ſchon in dem J. 1515 verfertigt worden ſind, und G. Wolf. Knorr (Allgemeine Künſtlerhiſtorie . . . Nürnb. 1759. 4. bey Dürers Leben, No. 80) einen heiligen Hieronymus vom J. 1512 an. Die vollſtändigſte Nachricht von ſeinen Arbeiten iſt in dem "Verzeichniß aller Kupfer- und Eiſenſtiche Albr. Dürers, Frft. am M. 1778. 8." von H. S. Hüsgen zu finden; auch iſt eine verm. Ausgabe von dieſer Schrift in H. Meuſels Miſcellaneen (Heft 25. S. 50) angekündigt worden. Wäre er aber auch nicht der Erfinder: ſo gehört er doch zu denen, welche das Aezen ſehr vervollkommt haben. — Der Zeitpunkt, in welchem, oder der Künſtler, welcher, zuerſt, den Grabſtichel bey geäzten Arbeiten gebraucht hat, läßt ſich vielleicht nicht genau beſtimmen; aber, in dem laufenden Jahrhundert verband ein engliſcher Künſtler, George White, zuerſt das Aezen mit der ſchwarzen Kunſt. —

Nächſt Albr. Dürer, haben die vorzüglichſten, eigentlich geäzten Blätter, geliefert, unter den **Deutſchen** (welche hier, in ſo fern das Aezen deutſchen Urſprunges iſt, mit Rechte voran gehen) Joh. Wilh. Bauer (†1640) Matth. Merian (†1661) Wenz. Hollar (†1676. Deſcript. of the Works of . . . W. Hollar, by G. Vertue, Lond. 1752. und 1759. 4.) Jon. Umbach (1680) Joh. Heinr. Roos († 1685.) Joh. Jac. von Sandrart († 1698) Frz. Ertinger (1702) Phil. Roos (†1705) Fel. Meyer (†1713) Joh. Chrſtph. Dietſch († 1720) P. v. Bemmel († 1723) Frz. Ferg († 1740) G. Phil. Rugendas (†1741) Joh. Frdr. Beich (†1748) Jac. Frey († 1752) Alex. Thiele († 1752) Phil. Andr. Kilian (†1759) Phil. Hier. Brinkmann (†1761) Joh. El. Riedinger (†1767) Frz. Edm. Weirotter († 1771) Chrſtn. W. Fr. Dietrich († 1774) Ein Verz. ſ. Blätter findet ſich in den Nachr. von Künſtlern und Kunſtſachen I. S. 128 u. f. S.

auch

auch H. Meuſels Miscell. Heft 5. S. 45. und die neuen Nachr. von Künſtlern und Kunſtſachen, Th. 1. S. 11 u. f.) Georg Frdr. Schmid († 1775) Catal. raiſ. de l'oeuvre de feu G. F. S. en deux parties, Londr. (Leipſic) 1789. 8. S. auch die neuen Nachr. von Künſtl. und Kunſtſ. Th. 1. S. 50 u. f.) Chrſt. Lud. v. Hagedorn († 1780) Joſ. Wagner (†) Sal. Geßner († 1788) Dan. Chodowiecki (ein Verz. ſ. Blätter findet ſich in H. Meuſels Miscell. Heft 5. S. 15. H. 9. S. 133. H. 22. S. 227. H. 30. S. 338) — Dunker — C. G. Geyſer — J. F. v. Götz — Carl Guttenberg — Jac. Phil. und Ge. Hackert — Angel. Kaufmann — Ferd. Kobel — Phil. Jac. Loutherburg — Joh. Wilh. Meil — Ad. Frd. Oeſer — Chr. Bernh. Rode (ein Verz. ſ. Blätter findet ſich im 5ten St. S. 78 von H. Meuſels Muſeum für Künſtl. und Kunſtliebh.) — Joh. Ulr. Schellenberg — J. H. Tiſchbein (ein Verz. ſ. Blätter findet ſich im 41ten B. S. 275 der N. Bibl. der ſch. W. und Kſte.) — C. Weisbrodt — J. G. Wille — Ad. Zingg, u. a. m. — Unter den **Niederländern**: Sim. Friſius (1640) Pet. Soutmann (1640) Corn. Schut (1640) J. Suyderhof (1640) J. G. v. Vliet (1640) Ant. v. Dyck († 1641) Joh. Fyt (1644) Joh. Both († 1651) P. Potter († 1654) Pet. v. Sompel (1650) Hier. Wittoweck (1650) Jac. Neefs (1650) Frz. Seyders († 1657) Ant. Waterloo (1660) Luc. von Uden († 1662) Corn. Bega († 1664) Theod. von Thulden (1662) Joh. Viſcher (1669. Cat. de l'oeuvre de J. V. par R. Hecquet, Par. 1752. 12.) Corn. Viſcher (1669. Cat. des eſtampes de C. V. par R. Hecquet, Par. 1751. 12. und verbeſſert, als dritter Theil des Diction. des graveurs anc. et mod. p. Fr. Baſan, Par. 1767. 12. 3 B.) Adr. v. d. Velde († 1672) Pet. von Laar († 1673) Paul Rembrand von Ryn († 1674. Cat. raiſonné de toutes les pieces qui forment l'oeuvre de R. par M. M. Gerſaint, Helle et Glomy, P. 1751. 12. Supplem. p. P. Yvet, Amſt. 1756. 12. und Catal. de la . . . ſeule complete Collect. des eſtampes de R. par Am. de Burgy, Haye 1759. 8. der mit Gewisheit angegebenen Blätter ſind 342.) Albr. v. Everdingen († 1675) C. du Jardin († 1678) Jac. Jordaens († 1678) R. Stoop (1678) Joh. von d. Velde (1679) R. Zeemann (1680) Melch. Küſſel († 1683) Nic. Berghem († 1683. Beredeneerde Cat. van alle de Prenten van Nic. Berghem . . . door Hend. Winter, Amſt. 1767. 8.) Adr. v. Oſtade († 1685) Abr. Genoels († 1685) Herm. Saftleeven († 1685) R. Rogmann († 1685) Joh. Biſchop (Episcopius † 1686) Th. Wyck († 1686) Jac. Ruysdaal († 1687) Dav. Teniers († 1690) Herm. Swanefeld († 1690) Adr. v. de Cabel († 1695) Ant. Frz. Boudewyns (bekannt unter dem Nahmen Boudouin († 1700) Corn. du Sart († 1704) Rom. de Hooghe († 1708) Gerh. Laireſſe († 1711) Joh. Luyken († 1712) Joh. Glauber († 1726) Joh. v. Hugtenburg († 1733) Joh. Punt (1768) C. Ploos v. Amſtel, u. a. m. — — Unter den **Franzoſen**: Die Aezkünſtler dieſer Nation haben um die nette und fleißige Ausführung der radirten Blätter, oder um die ſo genannte kupferſtecheriſche Manier, und in Anſehung der Verbeſſerung der Luftperſpektiv und der Abſtuffung der verſchiedenen Gründe, überhaupt ein großes Verdienſt; die vorzüglichſten unter ihnen ſind: Et. du Perac († 1601) Jacq. Callot († 1635. Er führte den ſo genannten harten Aezgrund ein, der aber nachher aus dem Gebrauch gekommen iſt) Jean Morin († 1650) Frc. Perrier († 1650)

Lor. de la Hire († 1656) Jean Boulanger (1660) Mich. Dorigny († 1665) Et. Bourdon († 1671) Et. Baudet († 1671) Frc. Chauveau († 1675) Abr. Boſſe († 1678) Gab. Perelle (1680) Frc. Tortebat († 1690) Iſ. Silveſtre († 1691) Claudia Stella († 1697) Jean B. Monoyer († 1699) Eliſabeth Cheron († 1711) Et. le Clerc († 1714. Cat. de l'oeuvre de Seb. le Clerc, p. Mr. Jombert, Par. 1774. 12. 2 B.) Ant. Watteau († 1721) Ant. Coypel († 1722) Bern. Picart († 1733) Ch. Nic. Cochin († 1754) Jean B. Oudry († 1755) Jean Ph. Le Bas († 1760) Pierre Chedel († 1762) Jean Moyreau († 1762) Phil. Cl. Gr. v. Caylus († 1765) Nic. Ch. Silveſtre († 1767) Ch. Hutin († 1776) Jean B. le Prince († 1782) Ch. Nic. Cochin († 1790. Cat. de l'oeuvre d'eſtamp. de Ch. N. C. fils, p. Mr. Jombert, P. 1770. 8.) Lor. Cars (†) P. Phil. Choffard (†) Joſ. Flippart (†) Phil. Parizeau St. Aubin — Demarteau — J. de Longueil — Ant. Marcenay de Ghuy — Rich. de St. Non (Ein Verz. ſ. Blätter findet ſich in H. Meuſels Muſeum, St. 6. S. 56 u. f.) — Frc. Vivares — — Unter den **Italienern:** Auguſtino Veneziano († 1514) Frc. Mazzuoli, Parmegiano gen. († 1540) Marc. v. Ravenna (1540) Jac. Robuſti, Tintoret gen. († 1594) Aug. Caracci († 1602) Annib. Caracci († 1609) Feder. Baroccio († 1612) Bart. Schidone († 1616) Cam. Procaccini († 1626) Frz. Villamena († 1626) Jac. Palma († 1628) Raph. Sciaminoſe (1650) Guido Reni († 1642) Giov. Lanfranco († 1647) Piet. Teſta († 1648) Giuſ. Ribera (1648) Giov. Fr. Barbiere († 1666) Stef. della Bella (Cat. de l'oeuvre d'Et. della B. p. Jombert, Par. 1772. 8.) Giov. Fr. Barbieri, Guercino gen. († 1666) Piet. Sant. Bartoli († 1670) Giov. Ben. Caſtiglione († 1670) Salv. Roſa († 1673) Gasp. Dughet, Pouſſin gen. († 1675) Luc. Giordano († 1705) Carlo Maratti († 1713) Frc. und Piet. Aquila (1720) Marco Rizzi († 1729) Giovb. Tiepolo (1770) Andr. Scacciati († 1771) Franc. Bartolozzi — Bern. Bellotto, Canaletti gen. — Franc. Cunego — Giovb. Piraneſi — Giovb. Volpato. — Unter den **Engländern:** Franc. Barlow († 1702) Dan. Marot (1712) Jon. Richardſon (1720) Art. Pond († 1758) Will. Hogarth († 1764. Ein Verz. ſ. Blätter findet ſich in den Biogr. Anecdotes of W. H. Lond. 1781. 8. deutſch, Leipz. 1783. 8.) Th. Worlidge († 1766) Rich. Earlom — Will. Woollet. — — Nachrichten von mehr oder weniger Blättern dieſer Künſtler finden ſich, zum Theil, in den Catal. du Cabinet de Mr. Marolles, Par. 1666 — 1672. 2 Part. 12. — Cabinet des Singularités d'Arch. de Peint. Sculpt. et Gravure, p. Florent le Comte, Par. 1699. 12. 3 B. Brux. 1702. 12. 3 B. — Deſcript. du Cab. de Mr. Lorangère, p. Mr. Gerſaint, Par. 1744. 12. — Cat. du Chev. de la Roque, von ebend. Par. 1745. 12. — Cat. raiſonné du cabinet de Mr. de Fonspertuis, von ebend. Par. 1747. 8. — Cat. du cabinet de Mr. Mariette, par Mr. (Franc.) Baſan, Par. 1758. 8. — Cat. raiſonné des eſtampes de Mr. de Julienne, par. P. Remy, Par. 1767. 12. — Notices générales des Graveurs diviſés par nations . . . ſuivies d'un Catal. raiſonné d'une collection choiſie d'eſtampes, p. M. Huber, Leipſ. 1787. 8. — Joh. Casp. Fueßlin Raiſonnirendes Verz. der vornehmſten Kupferſtecher und ihrer Werke . . . Zür. 1771. 8. — Dict. des Artiſtes, dont nous avons des eſtampes . . . Leipſ. 1778 — 1789. 8. 4 B. A — Diz. von dem

ohn=

ohnlängſt verſt. H. v. Heinecken. — Auch gehören noch hieher: verſchiedene franzöſiſche Journale, als der Merc. de France, der Avant-Coureur, die Affiches, Annonces etc. de Paris, die Bibliographie Pariſienne, u. d. m. vorzüglich aber das Journal des Gravures de Paris — Die Bibliothek der ſch. Wiſſenſch. u. fr. Künſte, Leipz. 1759 — 1765. 8. 13 B. — Neue Bibl. der ſch. W. u. fr. K. ebend. 1766 u. f. 8. bis jetzt 41 B. — Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſ. Leipz. 1768 — 1769. 8. 2 B. und Neue Nachr. von Künſtlern und Kunſtſ. ebend. 1786. 8. — Idée gen. d'une collection compl. d'eſtampes .... Leipſ. 1771. 8. — Chrſtph. Gottl. v. Murr Journal zur Kunſtgeſchichte ... Nürnb. 1775 — 1789. 8. 17 Th. — Miscellaneen artiſtiſchen Inhaltes von Joh. G. Meuſel, Erf. 1779 — 1787. 8. 30 Hefte. — Muſeum für Künſtler und Kunſtliebhaber, von ebend. Mannh. 1787. 8. bis jetzt 12 St. —

Beſondere Nachrichten von den Künſtlern in den, mit der eigentlichen Aezkunſt näher verbundenen Arten der Kupferſtecherey, als in der ſo genannten Kreide-, der getuſchten und der punktirten Manier, u. d. m. ſind bey dem Art. **Kupferſtecherkunſt** zu ſuchen. — —

Lebensbeſchreibungen von den angeführten und mehrern Aezkünſtlern, und Beyträge zu der Geſchichte der Aezkunſt, liefern noch beſonders, in **italieniſcher** Sprache: Comminciamento e progreſſo dell' arte d'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maeſtri della ſteſſa profeſſione, da fil. Baldinucci, Fir. 1686. 4. mit Zuſ. von Dom. Mar. Manni, ebend. 1761. 4. — Notizie iſtor. degli intagliatori ... di Giov. Gori Gandinelli. Ven. 1767. f. Siena 1771. 8. 3. B. vergl. mit der N. Bibl. der ſch. W. Band 17. S. 232 u. f. — Abecedario pittorico, o ſia ſerie degli uomini i più illuſtri in pittura, ſcultura ed archit. da F. Pellegr. Ant. Orlandi, Bol. 1704. 4. Nap. 1730. 4. Unter dem Titel: Supplemento alla ſerie dei Trecento elogi degli uomini illuſtri ... Fir. 1776. 4. 2 B. (ſehr verwirrt eingerichtet) — Und in verſchiedenen, der bey dem Art. **Mahlerey** angeführten Lebensbeſchreibungen von Mahlern ſind dergleichen noch von Aezkünſtlern enthalten. — In **franzöſiſcher** Sprache: Abrégé hiſtor. de l'origine et des progrès de la gravure .. p. le Major H. (umbert) Berl. 1752. 8. — Dictionnaire des graveurs anc. et mod. ... avec une notice des principales eſtampes qu'ils ont gravés .. p. Franc. Baſan, Par. 1767. 8. 3 Th. — Die Anecdotes des beaux arts, contenant tout ce que la Peint. la Sculpt. la Gravure, l'Archit. la Litter. la Muſique etc. la vie des Artiſtes offrent le plus piquant ... Par. 1776—1780. 8. 3 B. ſind eine ächte franzöſiſche Compilation. — — In **engliſcher** Sprache: Sculptura, or the Hiſtory and Art of Chalcography and Engraving in Copper... by Iohn Evelyn ... Lond. 1612. 12. 1755. 1759. 8. — Catal. of Engravers, who have been born, or reſided in England, by Hor. Walpole from the MSS, of George Vertue, Lond. 1762. 4. 1782. 8. (Geht nur bis gegen die Mitte dieſes Jahrhundertes) — A Chronologic. Series of Engravers from the invention of the art to the Beginning of this Century, Cambr. 1770. 8. (ſehr mager) — A biographical Dictionary, cont. an hiſtor. account of all the Engravers, from the earlieſt period of the arts of Engraving to the preſent time, and a ſhort liſt of their moſt eſteemed works, ... by Ioh. Strutt, Lond. 1785. 4. 2 B. — — In **deutſcher** Sprache: Ioh. Chr. Schumanni Alchimedon, d. i.

Deutſchlands fürtreflicher und hochberühmter Virtuoſen in der Sculptur, Kupferſtecher- und Aezkunſt aufgeführter Ruhm und Ehrenpreiß, Dresd. 1684. 4. — G. Wolfg. Knorr Allg. Künſtlerhiſtorie, oder berühmter Künſtler Leben, Werke und Verrichtungen, Nürnb. 1759. 4. mit K. — Allg. Künſtlerlexicon .... (von J. R. Fueßli) Zür. 1763 — 1767. 4. 4 Th. Neue Aufl. ebendſ. 1779. f. — Auſ. Elswert Kleines Künſtlerlexicon, Gieſſen 1785. 8. — Teutſches Künſtlerlexicon ... von J. G. Meuſel, Lemgo 1788 — 1789. 8. 2 Th. — Nachrichten von allen gegenwärtig in Dresden lebenden zeichnenden Künſtlern .... von Heinr. Keller, Leipz. 1788. 8. — Wegen mehrerer Werke, worin Nachrichten von Aezkünſtlern zu finden ſind, ſ. die Art. **Kupferſtecher** und **Kupferſtecherkunſt**. —

Von den Eigenheiten des Aezens, ſeinen Vorzügen und Nachtheilen, in Vergleichung mit den übrigen Arten der Kupferſtecherey, wird in dem Eſſay on prints, Lond. 1767. 8. deutſch, Lpz. 1768. 8. (Ch. 2. S. 48 der 2ten engliſchen Ausgabe) gehandelt. ——

Alcäus.

Ein griechiſcher Dichter aus der Inſel Lesbos, der um die Zeit der 44 Olympias mit der Sappho zugleich gelebt. Er hat lyriſche Gedichte geſchrieben, von denen nur wenige Stellen dem Untergang entriſſen worden. Er muß einer der fürtrefflichſten Dichter geweſen ſeyn. Horaz ſagt von ihm:

> Et te ſonantem plenius aureo
> Alcaee plectro — — —
> — — — —
> Mirantur umbrae dicere *).

Er hat dem Geſchmack ſeiner Zeit und ſeines Landes zufolge viel Trinklieder und Liebeslieder gemacht.

> Liberum et Muſas Veneremque et illi
> Semper haerentem puerum canebat *).

Allein dies war nicht des Dichters einziges Verdienſt. Die Neigung, von Wein und Liebe zu ſingen, war bey ihm mit höhern Geſinnungen verbunden. Seine Muſe mußte ihm gegen die Tyranney des **Perianders** ihre Dienſte leiſten, und auch gute Sitten befördern helfen. Dieſe Nachricht giebt **Quintilian** von ihm: In parte operis aureo plectro merito donatur, qua tirannos inſectatur. Multum etiam moribus confert — — in luſus et amores deſcendit, *majoribus tamen aptior* †). Es ſcheint, daß ſeine Art zu denken der ernſthaftern Muſe angemeſſener geweſen, als der ſchwelgeriſchen und verbuhlten, und daß er dieſer nur in luſtiger Geſellſchaft und beym Trunke gedienet. Denn **Athenäus** ſagt ausdrüklich, er habe ſeine Lieder in der Trunkenheit geſchrieben *).

Die **Alcäiſche Versart** hat von dieſem Dichter den Namen bekommen. Sie beſteht aus vier Zeilen. Die beyden erſten ſind in der erſten Hälfte jambiſch, in der andern dactyliſch; die dritte Zeile iſt ein vierfüßiger jambiſcher Vers, und der vierte hat zwey Dactylen und zwey Trocheen. In dieſer Versart iſt die Ode des Horaz geſchrieben, die alſo anfängt:

> Aequam memento rebus in arduis **).

Es ſind noch verſchiedene andre Dichter dieſes Namens geweſen, von welchen Bayle in ſeinem Wörterbuch die Nachrichten geſammelt hat.

Die,

*) L. II. od. 13.

*) L. I. od. 32.

†) Inſt. Lib. X. c. 1.

*) Deipnoſ. L. X.

**) L. II. od. 3.

Die, von dem Alcäus übrig gebliebenen, wenigen Fragmente hat Mich. Neander, in ſeiner Gnomol. ſive Ariſtolog. Pindaric. Baſil. 1556. 8. zuerſt — vollſtändiger aber Fulvius Urſinus, in der Sammlung der gr. Dichterinnen und Lyriker, Antw. 1568. 8. heraus gegeben. Auch finden ſie ſich in dem Corpore Poet. graec. Gen. 1614. f. u. a. a. O. mehr. — Franzöſiſch überſetzt ſind ſie, mit Fragmenten von mehrern griechiſchen Dichtern, unter dem Titel: Les ſentences illuſtres des Poetes .... gr. et lat. Par. 1580. 12. erſchienen. — Als Erläuterungen dazu hat Chriſt. Dav. Jani zwey Programme, De Alc. ejusque Fragm. Hal. 1781. 4. geſchrieben — und einige litter. Notizen finden ſich in Fabric. Bibl. lat. Lib. II. c. XV. §. 9. —

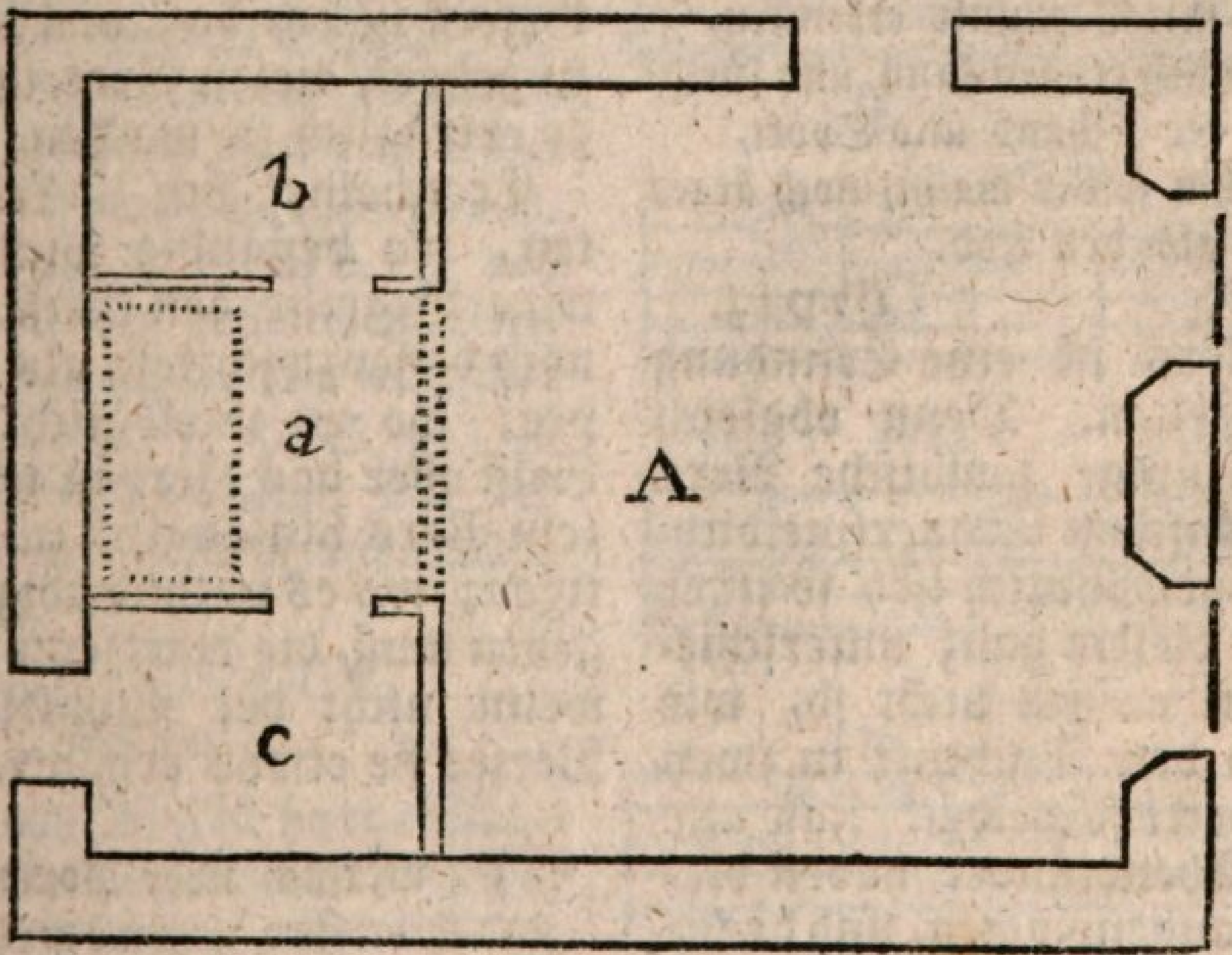
Alcove.

(Baukunſt.)

Ein Wort, das aus dem Arabiſchen El-Kauf hergeleitet wird. Es bedeutet eine Vertiefung in einer Mauer, oder einen beſondern abgeſchlagenen Raum eines Zimmers, darinn ein Bette ſtehen kann. Der Alcove dienet dazu, daß ein Schlafzimmer reinlich gehalten wird, indem das Bette und die andern dazu gehörigen Anſtalten dadurch vom Zimmer abgeſondert werden. Die gewöhnliche Art, die Alcoven anzubringen, iſt folgende:

In einem etwas tiefen Zimmer wird den Fenſtern gegen über von Tafelwerk ein Verſchlag, entweder gerade, oder nach einer ausgeſchweiften Linie, gemacht, ſo daß der abgeſchlagene Raum ſieben bis neun Fuß tief wird. Dieſer Verſchlag bleibet in der Mitte zum Eingang in den Alcove offen, und bekommt da eine Fenſterthür, oder auch nur einen Vorhang. Zu beyden Seiten des Alcovens werden noch kleinere Verſchläge gemacht, die zu Nachtbequemlichkeiten und zu kleinen Garderoben dienen können. Dabey iſt es eine große Bequemlichkeit, wenn einer dieſer Verſchläge einen kleinen Ausgang bekommen kann. An der Deke des Zimmers wird das Geſims, ſo wie an den andern Wänden des Zimmers iſt, auch an dem Verſchlag gezogen.

Hiebeyſtehende Figur wird dieſes deutlich machen. A iſt das Zimmer, a der den Fenſtern gegen über liegende Alcove, b und c kleine Verſchläge neben demſelben.



Wenn

Wenn der Eingang zu dem Alcove ſehr weit iſt, ſo pflegt man ihn auch durch ein **Dokengeländer** von Holz abzuſchließen, an welchem ein Stük wie eine Thür auf und zu geht. Kleine Alcoven ſind zum täglichen Gebrauch nicht zu empfehlen, weil es nicht wol möglich iſt, friſche Luft hinein zu bringen, die doch eine zur Geſundheit ſo nothwendige Sache iſt.

(*) Von Anlegung der Alcoven handelt, unter mehrern, Jean Frc. Blondel, in dem 2ten B. S. 117. f. Werkes, De la diſtribution des Maiſons de plaiſance . . . . Par. 1738. 4. — und eben derſelbe, ausführlicher, in dem 4ten B. S. 237 u. f. ſeines Cours d'Architecture . . . . Par. 1772. 8.

Alexandriniſcher Vers.

Ein ſechsfüßiger jambiſcher Vers, der insgemein nach der ſechſten Sylbe einen männlichen Abſchnitt, und nach deutſchem Gebrauch wechſelsweiſe zwey weibliche und zwey männliche Ausgänge hat, wie aus folgender Stelle zu ſehen iſt:

Nicht den, der viel beſitzt, den ſoll man ſelig nennen;
Der das, was Gott ihm ſchenkt, recht mit Vernunft erkennen,
Und Armuth tragen kann, und fürchtet Schand und Spott,
Die er ihm ſelber macht, noch ärger als den Tod.

Opiz.

Dieſer Vers iſt eine Erfindung neuerer Zeiten. Denn obgleich der ſechsfüßige jambiſche Vers den griechiſchen Trauerſpieldichtern ſehr gewöhnlich iſt, ſo iſt er doch von dieſem ganz unterſchieden; weil er ſich nicht ſo, wie er, durch den Abſchnitt in zwey gleiche Theile ſchneidet. Faſt alle heutigen Abendländer haben dieſen Vers angenommen, und brauchen ihn zu etwas langen, lehrenden oder erzählenden Gedichten; deßwegen wird er auch der **heroiſche Vers** genennt. Seinen Urſprung leitet man insgemein von einem erzählenden Gedichte her, **Alexander** der Große, genennt, das im zwölften Jahrhundert in franzöſiſcher Sprache von vier Verfaſſern, deren einer Alexander von Paris hieß, geſchrieben worden iſt. Dieſes ſoll das erſte Gedicht in zwölfſylbigen Verſen geweſen ſeyn; da die ältern Romanzen achtſylbige hatten *).

Es iſt von verſchiedenen Kunſtrichtern angemerkt worden, daß dieſer Vers, ſo wie wir ihn beſchrieben haben, etwas langweilig und unbequem ſey, auch in der Folge einen ekelhaften Gleichton in das Gedicht bringe; zumal, wenn man, wie einige ganz unüberlegt rathen, mit jedem Vers einen Sinn der Rede ſchließt. **Opiz** und die beſten Dichter nach ihm, haben dieſem Mangel dadurch etwas abzuhelfen geſucht, daß ſie den Schluß des Sinnes an verſchiedene Stellen, bald im zweyten, bald im dritten Vers, oder noch weiter hinaus geſetzt haben. Eben aus dieſem Grunde haben einige den Abſchnitt geſetzt. Gewiß iſt es, daß viel Kunſt dazu gehört, dieſen Vers in die Länge erträglich zu machen.

Er ſcheinet ſich zu Lehrgedichten, wo beſtändig wichtige und neue Begriffe den Geiſt rühren, noch beſſer zu ſchiken, als zur Epopee; wo es unmöglich iſt, den Geiſt oder das Herz in jedem einzeln Vers hinlänglich zu beſchäfftigen; wo es nothwendig Stellen geben muß, die matt ſeyn würden, wenn nicht der Wohlklang des Verſes ſie etwas erhöhte.

Am

*) S. Verſuch über Popens Genie und Schriften, gegen dem Ende des V. Abſchnitts.

Am ſchlechteſten wird dieſer Vers, wenn der Abſchnitt ſich mit dem Ende reimt. Denn dadurch wird er in zwey halbe Verſe getheilet, und man kann nicht mehr wiſſen, ob man kurze ſechsfüßige Jamben oder Alexandriner hört. Herr Duſch hat eine Veränderung in demſelben angebracht, indem er ihm weibliche Abſchnitte gegeben:

Wie zärtlich klagt der Vogel und ladet durch den Hayn,
Den kaum der Lenz verjüngert, ſein künftig Weibchen ein!
Doch, wenn durchs heiße Feld die Sommerwinde keichen,
Das Laub ſich dunkler färbt, die dürren Aehren bleichen;
So endigt Vaterſorge die Tage des Geſangs
Und Fleis beſetzt die Stunden des ſüßen Müßiggangs!

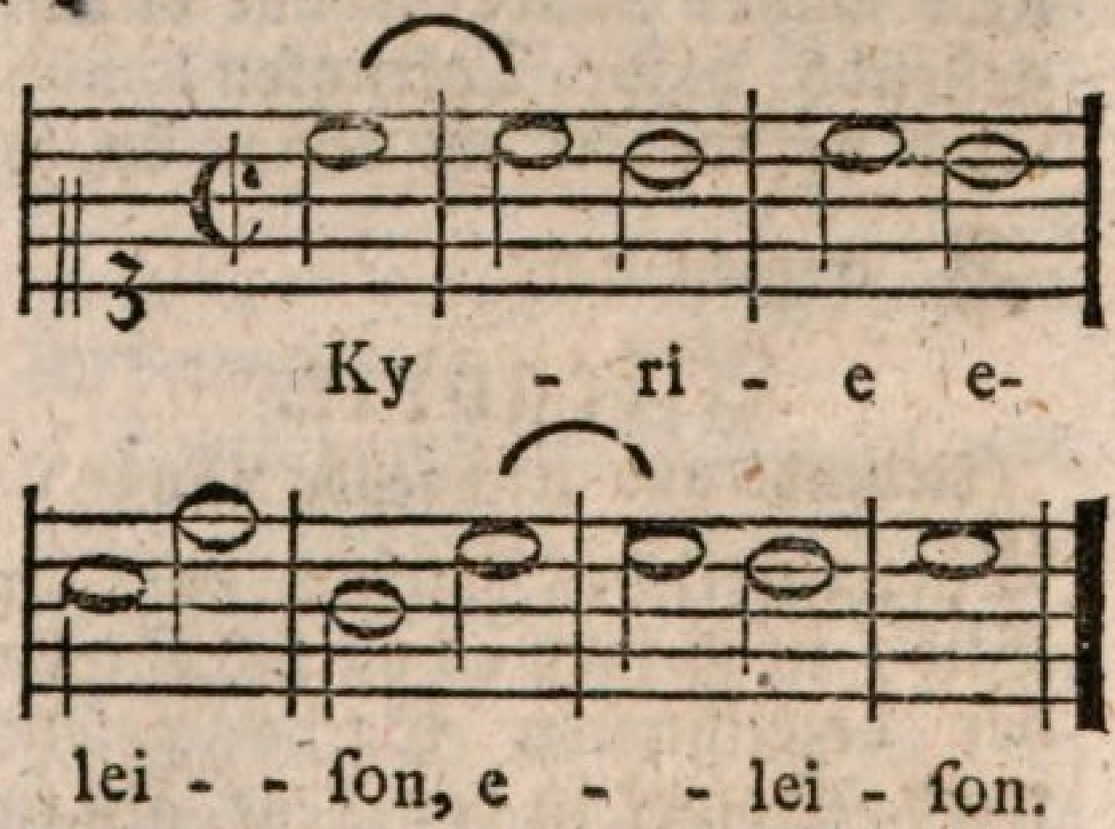
Wiſſenſch. VII. Buch.

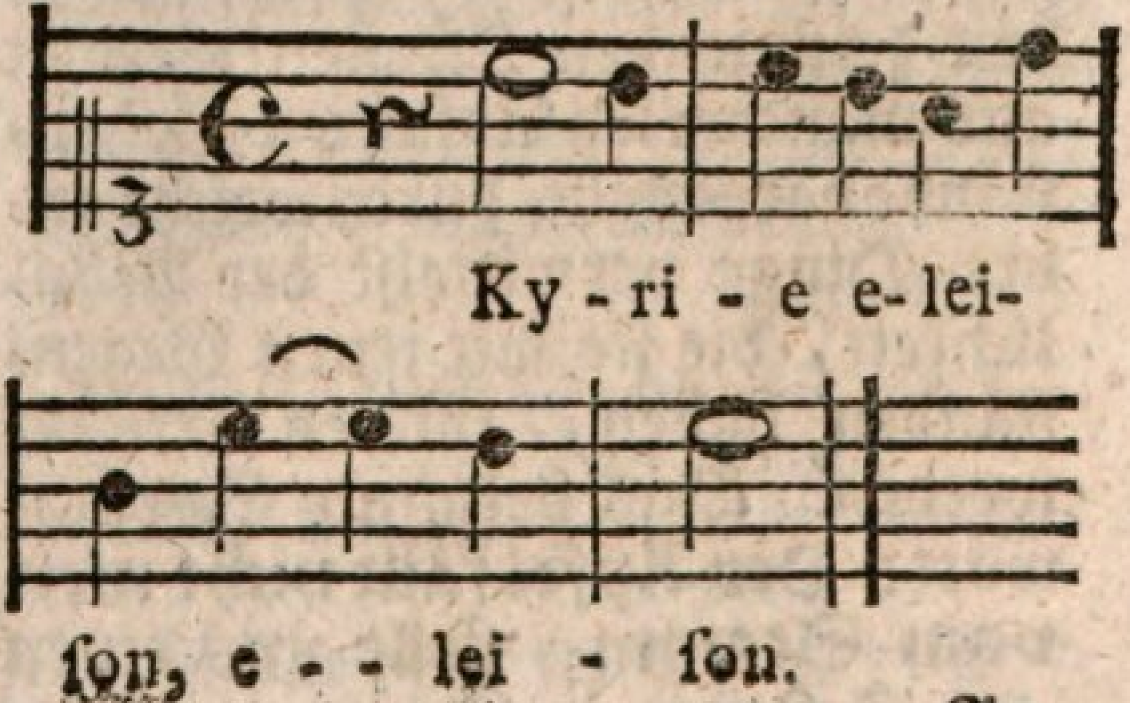
Eine Veränderung in dem Abſchnitte des Alexandriners, um dieſen mannichfaltiger zu machen, ſchlug Joh. El. Schlegel (Schreiben über die Komödie, in ſ. Werk. B. 3. S. 89) vor.— Auch gehört hieher, was H. Ramler (in ſ. Batteux I. S. 182 d. n. A.) von den **jambiſchen** Versarten überhaupt — Joh. Ad. Schlegel (in ſ. Abhandlungen bey dem Batteux, II. S. 477 d. n. A.) von dem Alexandriner — H. Klopſtock (in dem erſten Fragm. über Sprache und Dichtkunſt, Hamburg 1779. 8. S. 11 u. f.) von der Eigenheit der jambiſchen Versart — H. Bürger (in dem deutſchen Merkur, Octobr. 1776. S. 45) zu Gunſten deſſelben (vergl. mit der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 22. S. 58) ſagt. —

Alla Breve.

(Muſik.)

Dieſe einem Tonſtük vorgeſchriebenen Worte bezeichnen eine beſondre Gattung der Bewegung, wodurch ein Takt gerade noch einmal ſo geſchwind muß geſpielt werden, als ſonſt zu geſchehen pflegt: nämlich eine ganze Taktnote ſo geſchwind als ſonſt eine halbe, eine halbe ſo geſchwind wie ein Viertel. Der Allabrevetakt beſteht alſo eigentlich aus einer ganzen oder zwey halben Taktnoten, die aber eben ſo geſchwind geſungen werden, als wenn es zwey Viertel wären. Dadurch bekömmt alſo der ganze Geſang nicht nur einen ſchnellen Gang, ſondern gleiche Füße, die alle aus zwey Zeiten beſtehen, einer ſchweren und einer leichten —◠ | —◠ |, welches den Geſang einfacher und ernſthafter macht, als wenn er eben ſo geſchwind durch kürzere Noten wäre vorgetragen worden. Folgendes Beyſpiel wird die Sache klar machen, da derſelbe Geſang im erſten Beyſpiel im Allabrevetakt, der durch das Zeichen C oder durch 2, oder auch alſo: ₵, angedeutet wird, im andern aber nach dem gemeinen Takt, deſſen Zeichen C iſt, geſetzt worden.





In

In dem erſten Geſang werden alle Sylben, welche auf die erſten Noten eines Takts kommen, durchaus gleich ſchwer oder mit gleich ſtarken Accenten ausgeſprochen, alſo ſind ſechs ſolche ſchwere Accente in dem Geſange; da in dem andern nur viere ſind, ky, e, ſon, ſon, indem die, welche auf die dritte Note jedes Takts fallen, ob ſie gleich auch einen Accent haben, dennoch weniger Nachdruk bekommen *); woraus leicht abzunehmen iſt, daß der Allabrevetakt dem Geſang einen andern Charakter giebt.

Es giebt aber auch Fälle, wo den Tonſtüken das Zeichen des Allabreve 𝄵 vorgeſetzt wird, blos um anzuzeigen, daß jeder Note nur die Hälfte der ihr ſonſt gewöhnlichen Dauer müſſe gegeben werden. Dadurch erhält man eine Abkürzung im Schreiben, da man eine ſolche Note 𝅘𝅥𝅮 anſtatt dieſer 𝅘𝅥𝅯 ſetzen kann. Das eigentliche wahre Allabreve hat durchgehends halbe Taktnoten, und wird deßwegen am beſten durch 2 angedeutet.

Allegorie.

(Redende und zeichnende Künſte.)

Ein natürliches Zeichen, oder ein Bild, in ſo fern es an die Stelle der bezeichneten Sache geſetzt wird. Sowol in der Rede, als in den zeichnenden Künſten werden aus mancherley Abſichten Gegenſtände dargeſtellt, durch welche andre Dinge vermittelſt der Aehnlichkeit, die ſie mit jenen Gegenſtänden haben, können erkennt werden. Das bekannte Sprüchwort: **Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm**, ſtellt uns einen Gegenſtand aus der körperlichen Welt vor, durch welche wir eine andre Sache errathen ſollen; nämlich, daß Kinder gemeiniglich nach den Aeltern arten. Wenn das Bild und das Gegenbild zugleich dargeſtellt werden: ſo hat man eine **Vergleichung** oder ein **Gleichniß**; wird aber das Gegenbild ganz weggelaſſen, ſo hat man die Allegorie.

Dieſe Verwechslung des Bildes mit ſeinem Gegenbild wird auf mancherley Weiſe veranlaſſet. Sie geſchieht aus **Noth**, wenn es nicht möglich iſt, die bezeichnete Sache ſelbſt darzuſtellen, wie in dem Falle, da die zeichnenden Künſte allgemeine Begriffe darſtellen ſollen, die kein Gegenſtand des Geſichts ſind: aus **Vorſichtigkeit**, wenn man ſich nicht getraut, die Sache ſelbſt vorzulegen, und ſie lieber will errathen laſſen; wie in dem Falle, da Horaz den Römern einen neuen bürgerlichen Krieg abrathen will, und aus Vorſichtigkeit blos ein Schiff anredet, dem er die Gefahr zu ſcheitern vorſtellt *): aus **äſthetiſchen Abſichten**, der Vorſtellung vermittelſt des Bildes mehr Klarheit, oder überhaupt mehr äſthetiſche Kraft zu geben. Wenn Haller ſagt:

> Nach deinen **Raupenſtand** und einen **Tropfen Zeit**,
> Den nicht zu deinem Zwek, die nicht zur Ewigkeit;

ſo drükt er durch dieſe allegoriſchen Bilder das, was er von der eigentlichen Beſtimmung und Kürze des gegenwärtigen Lebens hat ſagen wollen, ſehr viel kürzer, nachdrüklicher und ſinnlicher aus, als es ohne Allegorie hätte geſchehen können.

Wir wollen zuerſt die **Allegorie in den redenden Künſten** betrachten.

Hier

*) S. Zeiten.

*) Horat. Od. L. I. od. 14.

Hier ſind dreyerley Dinge zu unterſuchen. Die Beſchaffenheit und Würkung der Allegorie überhaupt; ihre verſchiedenen Gattungen; jeder Gattung beſondere Beſchaffenheit und Anwendung; endlich die Quellen, woraus ſie geſchöpft werden.

Ueberhaupt liegt in jeder Allegorie ein Bild, aus welchem die Sache, die man ſagen will, beſtimmt und mit Vortheil kann erkennt werden. Beſtimmt und mit Gewißheit; weil ſonſt die Allegorie ein Räthſel: mit Vortheil; weil ſie ſonſt unnütz wäre. Daher entſtehen die zwey weſentlichen Eigenſchaften der Allegorie: die genaue Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und dem Gegenbilde: damit dieſes durch jenes ſich dem Verſtande ſogleich darſtelle; und die äſthetiſche Kraft des Bildes, durch deren beſondere Beſchaffenheit die Art der Allegorie beſtimmt wird. Was hier über die Aehnlichkeit und die äſthetiſche Kraft der Allegorie anzumerken wäre, iſt bey der allgemeinen Betrachtung der Bilder angeführt worden, und hier nicht zu wiederholen *). Außer dieſen weſentlichen Eigenſchaften der allegoriſchen Bilder muß die Allegorie noch zwey andre haben: ſie muß weder zu weit getrieben werden, noch einen Zuſatz von dem eigentlichen Ausdruk haben. Beydes giebt ihr etwas Ungereimtes. Die Alten haben den menſchlichen Körper die **kleine Welt** **) genennt. Die Allegorie iſt richtig; wer ſie aber ſo brauchen wollte, daß er die Aehnlichkeit über die weſentlichen Theile der Vergleichung ausdehnte; wer dieſer kleinen Welt ihre Planeten, Berge und Thäler, Einwohner, geben wollte, der würde die Allegorie ins Lächerliche ausdehnen. So könnte man die fürtreffliche Allegorie des Plato, in welcher die Leidenſchaften mit Pferden, die vor einen Wagen geſpannt ſind, die Vernunft aber mit dem Kutſcher, verglichen werden, durch die weite Ausdehnung gänzlich verderben; denn weder die Teichſel des Wagens, noch deſſen Räder, noch andre in dem Bild vorkommenden Theile haben ihr Gegenbild in der Seele. Es iſt demnach bey jeder Allegorie wol in Acht zu nehmen, daß dieſe Nebenſachen, denen im Gegenbild nichts entſpricht, entweder gar nicht genennt, oder doch nicht mit Nachdruck angezeiget werden.

*) S. Bild.

**) Microcoſmus.

Ein eben ſo ungeſchikter Fehler iſt es, wenn die Allegorie nur halb ausgeführt wird, und ſich mit dem eigentlichen Ausdruk endiget. Pope ſagt ganz fürtrefflich: **Trinke mit vollen Zügen aus der Pieriſchen Quelle, oder laſſe ſie ungekoſtet. Hier berauſchen mäſſige Züge, und nur ein ſtarkes Trinken macht wieder nüchtern** *). Wie lächerlich wäre es, wenn man die Allegorie ſo endigen wollte: **Hier berauſchen mäßige Züge, aber ein ſtarkes Trinken vollendet die Gründlichkeit der Erkenntnis?**

Endlich muß das Bild rein, und nicht aus mehrern Gegenſtänden zugleich zuſammengeſetzt ſeyn. Eine Sache könnte durch mehr als ein Bild dem anſchauenden Erkenntnis vollkommen dargeſtellt werden; aber die Vermiſchung zwey ſolcher Bilder in eins macht verwirrt. Man muß nicht, wie Quin-

*) Drink deep or taſte not the pierian ſpring!
There ſhallow draughts intoxicate the brain
And drincking largely ſober us again.
Eſſai on Critiſm. v. 218.

Quintilian *) ſich ausdrükt, mit Sturm anfangen, und mit Feuerflammen aufhören. Dieſes iſt von der Beſchaffenheit der Allegorie zu merken.

Die Würkung der Allegorie iſt überhaupt eben die, welche jedes Bild hat; daß ſie abgezogene Vorſtellungen dem anſchauenden Erkenntnis ſinnlich darſtellt. Nur hat ſie dieſen Vortheil in einem höheren Grad, als die andern Gattungen der Bilder, weil ihr die Kürze, die aus Weglaſſung des Gegenbildes entſteht, eine größere Lebhaftigkeit giebt, und weil aus eben dem Grunde die ganze Aufmerkſamkeit erſt blos auf die genaue Vorſtellung des Bildes gerichtet iſt, das Gegenbild aber hernach deſto genauer und ſchneller in ſeiner vollen Klarheit da ſteht. Wollte man dieſe ſchöne Allegorie

— Mir ward der Becher voll Wermuth,
Kaum am Rande mit Honig beſtrichen, zu trinken gegeben **);

in ein Gleichnis verwandeln, ſo würde ſie viel von ihrer Lebhaftigkeit verliehren. Sie iſt alſo die kräftigſte Art des Bildes. Daher denn auch die Gleichniſſe, die der Allegorie am nächſten kommen, die lebhafteſten ſind. ***)

Von dem Gebrauch der Allegorie iſt überhaupt zu merken, daß man ihn nicht übertreiben müſſe. Sie iſt, als eine Würze, ſparſam zu brauchen: ihr Ueberfluß würde den Geſchmak für das Einfache ganz benehmen; zu geſchweigen, daß die Anhäufung der Bilder den Geiſt verwirrt, und, anſtatt einer großen Klarheit, zuletzt ein verworrenes Gemenge ſinnlicher Gegenſtände zurük läßt. In dieſen Fehler iſt der ſonſt ſo fürtrefliche Young in ſeinen Nachtgedanken nur gar zu oft gefallen.

Nach dieſen allgemeinen Anmerkungen können wir die beſondern Arten der Allegorie betrachten, die aus der Verſchiedenheit des Endzweks oder der Würkung derſelben entſtehen.

Allem Anſehen nach hat die Nothwendigkeit den Gebrauch der Allegorie eingeführt. Als die Sprache noch keine Wörter hatte, allgemeine Begriffe auszudrüken, gab man einem heftigen und rachgierigen Menſchen den Namen eines Hundes, oder eines andern Thieres, an dem man ähnliche Eigenſchaften entdekt hatte. Damals war die Abſicht der Allegorie blos, den Ausdruk der Sache möglich zu machen. Dergleichen Allegorien ſind häufig in der Sprache geblieben, und haben gänzlich die Art der eigentlichen Ausdrüke angenommen.

Der nächſte Gebrauch derſelben wird in der Abſicht gemacht, daß die ganze Vorſtellung der Sache, ohne eine beſondere äſthetiſche Kraft anzunehmen, eine feinere Wendung bekomme, daß ſie auf eine von der gemeinen Art ſich unterſcheidende Weiſe geſagt werde; wodurch demjenigen, mit dem man redet, gleichſam ein Compliment gemacht wird. Dieſe Abſicht hat Virgil in einigen ſeiner Eklogen gehabt. Der Dichter hätte ſeine Dankbarkeit gegen den Auguſtus, und alles, was er ſonſt durch dieſe Allegorien ſagt, eben ſo nachdrücklich, und noch ſtärker, geradezu ſagen können: aber ſo fein und mit ſo gutem Witz nicht, als es durch die Allegorie geſchehen iſt. Dergleichen Wendung nehmen geiſtreiche Perſonen allemal, wenn ſie jemand loben oder tadeln

*) Inſtr. Or. VIII. 6; 50.

**) Bodmers Jacob im IV. Geſang.

***) S. Gleichnis.

tadeln wollen. Geradezu hat beydes etwas gar zu gemeines.

Noch wichtiger wird der Gebrauch der Allegorie, wenn zu der feinen Wendung noch die Abſicht hinzukömmt, das Gegenbild oder den Sinn der Allegorie ſo lange zu verbergen, bis das Urtheil darüber vor dem Einfluß aller Verblendung geſichert iſt; welches man auf eine ähnliche Weiſe auch durch die äſopiſche Fabel erhält. Von dieſer Art iſt die bekannte Rede, wodurch der Conſul **Menenius Agrippa**, das römiſche Volk in einem Aufruhr beſänftiget hat*).

In dieſen beyden Arten kömmt es nicht auf eine vollkommene, ſich auf die Nebenumſtände erſtrekende Aehnlichkeit an. Jeden beſondern Umſtand darinn bedeutend machen wollen, würde die Allegorie in ein Kinderſpiel verwandeln. Es iſt zur Abſicht hinlänglich, wenn die Sache, die man ſagen will, nach dem Hauptſatz anſchauend in dem Bilde liegt.

Man braucht bisweilen die Allegorie in der Abſicht, der Vorſtellung, ohne andre Vortheile, blos Klarheit oder Sinnlichkeit zu geben, damit ſie faßlicher und unvergeßlicher bleibe. Was **Haller** ſehr kurz auf eine philoſophiſche Art mit dieſen Worten ausdrükt: **Mit dem Genuß wächſt die Begierde,** hat **Horaz** in dieſe Allegorie eingekleidet:

Creſcit indulgens ſibi dirus hydrops
Nec ſitim pellit, niſi cauſa morbi
Fugerit venis et aquoſus albo
Corpore languor**).

Jener Ausdruk iſt für den Philoſophen, dieſer für jedermann. Was jener dem Verſtande ſagt, mahlt dieſer der Einbildungskraft deutlich ab. Allegorien von dieſer Art ſind höchſt nöthig, ſo oft als allgemeine, wichtige Wahrheiten unvergeßlich ſollen eingeprägt werden. Dieſes hat die allegoriſchen Sprüchwörter veranlaſſet, die alle in dieſe Gattung gehören. Hiebey kömmt die Hauptſache auf die Klarheit des Bildes an, und daß es zu deſto gewiſſerer Faſſung der Sache von gemeinen Dingen hergenommen, und mit einigen ſehr kurzen aber meiſterhaften Zügen gezeichnet ſey, wie in dieſem Beyſpiele:

Saepius ventis agitatur ingens
Pinus, et celſae graviore caſu
Decidunt turres; feriuntque ſummos
Fulmina montes*).

Dergleichen Allegorien dienen aber nur, bekannte Wahrheiten dem Gedächtniſſe einzuprägen. Dieſe haben das ſinnliche Kleid um ſo mehr nöthig, da ſie als gemeine und ohne die geringſte Anſtrengung faßliche Vorſtellungen, wie ſich **Winkelmann** ſehr artig ausdrükt, wie ein Schiff im Waſſer, nur augenblikliche Spuren hinterlaſſen; da hingegen das, was uns einige Beſtrebung des Geiſtes gekoſtet hat, ſicherer im Gedächtniſſe bleibet.

Man kann einen noch höhern Zwek der Allegorie haben, nämlich die Sache ſtärker und nachdrüklicher zu ſagen, zugleich aber ihr auch ein gröſſeres Licht zu geben. Von dieſer Art iſt die oben angeführte Halleriſche Allegorie vom **Raupenſtand**, und dieſe von **Young: Meine Freuden, o Philander! ſind mit dir verſchwunden; dein letzter Athem löſte die Bezauberung auf, und die entzauberte Erde verlohr alle** ihre

*) T. Liv. Hiſt. II. 32.

**) Od. L. II. 2.

*) Od. L. II. 10.

ihre Herrlichkeit *). Je genauer man das Bild unterſucht, je mehr Leben und Kraft bekommt es, und je mehr Begriffe, die ſich auf das Gegenbild beziehen. Dieſe Art der Allegorie hat die höchſte Kraft; denn ſie verbindet Sinnlichkeit, Nachdruk, Kürze, Reichthum und Deutlichkeit, und gehört deßhalb zu den höchſten poetiſchen Schönheiten. Sie hat bisweilen eine beynahe beweiſende Kraft. Denn Wahrheiten, deren man ſich nicht ſowol durch einen deutlichen Beweis, als ein ſchnelles Ueberſchauen vieler einzelnen Umſtände verſichern muß, die alſo keines würklichen Beweiſes fähig ſind, können durch ſolche Allegorien die Art des Beweiſes bekommen, deſſen ſie fähig ſind. Für dieſe Gattung der Allegorie iſt überhaupt die Anmerkung nicht zu verſäumen, die über die beſondere Kraft der entfernten Aehnlichkeiten gemacht worden iſt **). Denn ſchon dieſes allein giebt ihr eine große Lebhaftigkeit. Die bereits angeführte angenehme Allegorie von einem kummervollen Leben erhält blos dadurch ihre Schönheit, daß das Bild eine ſehr entfernte, und dennoch ſehr richtige Aehnlichkeit mit dem Gegenbilde hat.

Etwas weniger wichtig iſt die Allegorie, die hauptſächlich die Kürze des Ausdruks zum Endzwek hat. Von dieſer Art iſt folgendes:

Contrahes vento nimium ſecundo
Turgida vela ***).

Auch dieſe von **Bodmer**:

— Der Tod war in allen Geſtalten vorhanden,
Hieng in der Luft, und wühlt' in der Erd, und ſtürmte vom Meer her;
Wo man hin ſah, da droht allgegenwärtig ſein Antlitz *).

Endlich giebt es noch eine Gattung Allegorie, die man die Geheimnisvolle oder Prophetiſche nennen möchte, weil viele Weiſſagungen in ſelbiger vorgetragen worden. Sie hält das Mittel zwiſchen der leichtern Allegorie und dem Räthſel, und dienet, dem Vortrag eine Feyerlichkeit zu geben. Sie läßt uns nur etwas von dem Gegenbild merken, und ſtellt einen Theil deſſelben in heilige Dunkelheit. Dieſe Gattung ſchikt ſich demnach in feyerliche und wichtige Handlungen, an denen höhere Weſen Antheil nehmen. Hauptſächlich kann ſie in dem hohen Trauerſpiel ſehr gute Würkung thun.

Dieſes möchten (außer der Allegorie, die allgemeine Begriffe in handelnde Perſonen verwandelt, davon hernach beſonders wird geſprochen werden) die verſchiedenen Gattungen der Allegorie ſeyn.

Die Quellen, woraus ſie geſchöpft wird, ſind die Natur, die Sitten und Gebräuche der Völker, die Wiſſenſchaften und Künſte: das Mittel aber ſie aus dieſen Quellen zu ſchöpfen iſt der Witz. Wie der menſchliche Körper ein Bild der Seele iſt, ſo iſt überhaupt die ſichtbare Natur ein Bild der Geiſterwelt; von allem, was in dieſer vorhanden iſt, findet ſich in jener etwas ähnliches. Die vollkommenſte Allegorie, die außer der Sinnlichkeit verſchiedene äſthetiſche Kräfte vereiniget, bietet ſich einem ſcharfſinnigen Beobachter der Natur an, der nicht blos bey dem äußerlichen ſtehen bleibt, ſondern in das unſichtbare

*) Nachtgedanken 1. Nacht.
Mine dy'd with thee Philander! thy laſt ſigh
Diſſolv'd the charm; the diſenchanted Earth
Loſt all her Luſtre.

**) S. Aehnlichkeit.

***) Hor. Od. L. II. 10.

*) Noachide VIII. Geſang.

ſichtbare der Körperwelt eindringen kann. Dieſes Studium iſt alſo dem Dichter beſtens zu empfehlen. Die neuern Geſchichtſchreiber der Natur haben den unermeßlichen Schauplatz derſelben uns in einer Ordnung und Klarheit vor Augen gelegt, die den Alten unbekannt geweſen. Aber nur philoſophiſche Dichter können auf dieſem Feld erndten, und ihnen wird es nicht ſchwer in dieſem Stük die Alten weit zu übertreffen. Ein neuerer Fabeldichter*) iſt durch dieſes Mittel in einer ſo ſehr bearbeiteten Gattung noch ein Original worden. Aber unſere Odendichter haben wahrhaftig dieſe Quelle noch nicht recht genutzet.

Die Sitten und Gebräuche ſind fürnehmlich die Quelle, woraus die leichtere Gattung der Allegorie, die hauptſächlich die Kürze und Faßlichkeit zur Abſicht hat, kann geſchöpft werden. Von den häufigen Allegorien des Horaz ſind die meiſten daher genommen. Die Gebräuche der noch halb rohen Völker haben inſonderheit noch ſehr viel bedeutendes, das gute Allegorien darbietet. So findet man z. B. daß die alten Celten die Gewonheit gehabt, indem ſie ein fremdes Land betraten, ihre Spieße mit der Spitze vorwärts zu tragen, wenn ſie als Feinde kamen, und umgekehrt, wenn ſie nichts feindliches vorhatten. Dieſe Lage des Spießes bietet ſich von ſelbſt, als eine Allegorie der feindlichen oder friedlichen Geſinnungen dar. So hat **Aeſchylus** eine ſchöne Allegorie von der Gewohnheit der alten Seefahrer, die Bilder ihrer Schutzgötter auf dem Vordertheil der Schiffe zu ſetzen, hergenommen**).

*) Herr **Meyer** von Knonau.
**) S. Aeſchylus.

Die Wiſſenſchaften und vorzüglich die Künſte, die blos mit körperlichen Dingen umgehen, enthalten endlich einen großen Reichthum von Sachen, die zur Allegorie dienlich ſind. Sie ſind dazu um ſo viel geſchikter, je bekannter ſie ſind, und je leichter ſie insgemein können gefaßt werden. Wer die Verrichtungen der Künſtler und die Werke der Kunſt in der Abſicht, das, was darinn bedeutend ſeyn kann, zu bemerken, genau betrachten wollte; der würde Dichtern und Rednern gute Dienſte leiſten können. Unter unſern Dichtern ſind **Hagedorn** und **Bodmer** am meiſten befliſſen geweſen, aus dieſer Quelle zu ſchöpfen. Anſpielungen, Bilder, Gleichniſſe und Allegorien von Künſten und Wiſſenſchaften genommen, finden ſich ſehr oft bey ihnen.

Man ziehe überhaupt aus dieſen Anmerkungen die Lehre, daß das Studium der Naturlehre, der Sitten und Gewohnheiten vieler Völker, der Wiſſenſchaften und Künſte, einen ſehr vortheilhaften Einfluß, nicht nur auf die Erfindung der Materie, ſondern auch auf den glüklichen Ausdruk habe.

Izt müſſen wir noch die allegoriſchen Perſonen, die ſo oft in den Werken der Dichter vorkommen, als eine ganz eigene Gattung in Betrachtung ziehen. Sie zeichnet ſich dadurch ab, daß der Dichter aus Namen, oder aus Begriffen, welche durch dieſe Namen bezeichnet werden, handelnde Perſonen macht. So werden Tugenden und Eigenſchaften, Liebe, Haß, Zwietracht, Weisheit, in Perſonen verwandelt: dieſes geſchieht auf mancherley Weiſe. Entweder blos mittelbar und im Vorbeygehen, da dem abgezogenen Begriff durch ein oder ein

paar Worte eine Beſtimmung gegeben wird, die nur handelnden Weſen zukommt; wie wenn der Prophet ſagt: **vor ihm her geht die Peſt**; oder unmittelbar, wenn ein ſolcher abgezogener Begriff einen völlig ausgebildeten Körper bekommt, auf den der Dichter unſer Aug mit Verweilen richtet, wie in dieſem Beyſpiel:

Te ſemper anteit ſaeva neceſſitas
Clavos trabeales et cuneos manu
Geſtans ahena, nec ſeverus
Uncus abeſt, liquidumque plumbum *).

Endlich werden ſolchen Bildern aneinanderhängende Handlungen zugeſchrieben, ſie werden mit andern handelnden Perſonen in der Epopee, bisweilen auch im Drama eingeführt. So haben die **Eris** oder die Zwietracht, die **Fama** oder das Gerücht, **Amor** oder die Liebe und ſo viel andre allegoriſche Weſen bey alten und neuen Dichtern ihren Antheil an Handlungen bekommen. Hieher gehören einigermaßen auch die ganz erdichteten Weſen, die Sylphen, Gnomen, Dryaden, Faunen u. d. gl. Darüber werden die Dichter ſo vielfältig getadelt, gerechtfertiget, entſchuldiget und gelobet, daß der Gebrauch dieſer Bilder noch unter die zweydeutigen Kunſtgriffe der Dichtkunſt zu gehören ſcheinet. Von dem Gebrauch dieſer Bilder in der Mahlerey, wo ſie nothwendig werden, wird im nächſten Artikel geſprochen. Es iſt wahrſcheinlich, daß ſie anfänglich aus den zeichnenden Künſten in die Dichtkunſt herüber gekommen ſeyen: vielleicht auch aus den Hieroglyphen. Höchſt wahrſcheinlich iſt es, daß die meiſten Götter der alten heidniſchen Welt, ſo wie viele ihrer mythologiſchen Bilder, urſprünglich ſolche allegoriſche Perſonen geweſen ſind. Beym **Homer** finden wir keinen weſentlichen Unterſchied zwiſchen blos allegoriſchen Schattenbildern, dergleichen die **Iris**, die **Fama**, die **Aurora**, die **Stunden**, der **Traum** unſtreitig ſind, und den Göttern, die nach den Begriffen ſeiner Zeit, eine zuverläßigere Würklichkeit zu haben ſcheinen. Es ſcheinet ſogar, daß **Homer** zuweilen den **Jupiter** und die **Juno** ſchlechthin nur als allegoriſche Perſonen anſehe.

(* Hor. Od. L. I. 35.

Ueber alle dieſe Weſen merken wir zuvorderſt an, daß ſie in ſo fern von der Allegorie verſchieden ſind, als ſie nicht eine Verwechslung des Bildes und der abgebildeten Sache, ſondern die abgebildete Sache ſelbſt, in einer körperlichen Geſtalt ſind. Sie ſind nicht Zeichen einer Sache, ſondern die Sache ſelbſt. Indeſſen können ſie die Kraft der Allegorie erhalten, wenn der Körper, in welchen ſie eingehüllt werden, die Beſchaffenheit hat, daß das Weſen der eingebildeten Sache mit äſthetiſcher Kraft daraus erkennt wird. Das fürtrefflichſte Beyſpiel dieſer Art giebt uns **Miltons** allegoriſches Bild von der Sünde. Der Dichter ſtellt eine zwar nicht würkliche, aber der Einbildungskraft begreifliche Geſtalt vor, deren Anſchauen uns eben den Abſcheu, eben den Ekel, und ſolche Vorſtellungen erwekt, welche aus überlegter Betrachtung der Sünde, die durch dieſen erdichteten Gegenſtand abgebildet wird, langſamer und bey weitem nicht ſo lebhaft, würden erwekt werden. Von dieſer Art iſt das Bild der Zwietracht, das Homer ſo kurz und ſo meiſterhaft gemahlt hat *), und ähnliche Erdichtungen, die bey alten und neuen Dichtern vorkommen.

*) Il. IV. vſ. 440.

Es giebt aber auch gemeinere allegoriſche Bilder, die weniger von dieſer allegoriſchen Kraft haben. **Aurora** mit ihren Roſenfingern, die beym Homer ſo oft vorkömmt; die ſchnellfliegende **Iris**; ſelbſt Amor, die Veneres und Cupidines des **Tibulls**, thun in der Dichtkunſt weit geringere Dienſte, als in den zeichnenden Künſten; ſie ſind oft nicht viel mehr als blos ungewöhnlichere und etwas beſſer klingende Namen, als die eigentlichen Wörter.

Noch andre ſolche Weſen haben eigentlich gar keine beſtimmte Geſtalt, ſondern ſetzen die Einbildungskraft blos in den Wahn, daß ſie lebende Weſen ſind, die einen gewiſſen nicht genau zu beſtimmenden Charakter haben, oder die nicht einmal beſtimmten Begriffen entſprechen. Von dieſer Art ſind die zu Perſonen gemachte Flüſſe, Städte, Länder, die Genii einzelner Menſchen und ganzer Nationen, die Nymphen, die Sylphen und dergleichen Hirngeſpinſte.

Alle dieſe Weſen werden entweder blos deßwegen angeführt, daß ſie, ſo wie die Allegorien, abgezogene Begriffe ſinnlich machen ſollen, oder man bedient ſich ihrer, um die Handlungen entweder wunderbarer zu machen, oder blos zu Maſchinen, Verwiklungen hervor zu bringen, oder aufzulöſen.

Ueber die Zuläßigkeit des erſten Gebrauchs ſcheint kein Zweifel mehr übrig zu ſeyn, nachdem faſt alle alten und neuen Dichter ſich derſelben bedient haben. In dieſer Abſicht fallen dergleichen Bilder in die Claſſe der eigentlichen Allegorien, die aus keiner der drey angezeigten Quellen geſchöpft, ſondern durch die Phantaſie des Dichters hervorgebracht worden. Was alſo bereits von den Gattungen der Allegorie, von ihrem Gebrauche und von ihrer Beſchaffenheit erinnert worden, kann ohne Mühe auf ſie angewendet werden. Braucht es aber ſchon große Scharfſinnigkeit, eigentliche Allegorien von großer Kraft in der Natur oder Kunſt aufzuſuchen, ſo erfordern dieſe noch außerdem eine lebhafte Dichtungskraft, einen ſchöpferiſchen Geiſt, durch welchen **Milton** die Sünde, und **Homer** die Zwietracht, ſichtbar gemacht haben.

Die geringeren Bilder, deren Zeichnung von keiner großen Kraft iſt, können, wenn ſie nur recht angewendet werden, die Vorſtellungen blos durch das Leben, das ſie hineinbringen, angenehmer und einnehmender machen, wie an ſeinem Orte angemerkt worden *). Auch können ſie überhaupt der Sprache des Dichters einigermaßen den Ton der Begeiſterung geben. Aber nur der feine Geſchmak erreicht dieſe Vortheile. Umſonſt führen Dichter von gemeinem Geſchmak Amores und Cupidines Schaarenweis auf, ſie bleiben deſſen ungeachtet abgeſchmakt.

Ueber den Gebrauch allegoriſcher Weſen, als Perſonen, die an den Haupthandlungen Theil nehmen, ſind die Kunſtrichter nicht einig. Er iſt hauptſächlich durch die Neuern aufgekommen. Wenigſtens findet man nur ſelten Beyſpiele davon bey den Alten, und ihr Gebrauch iſt gleichſam nur im Vorbeygehen. Nur **Aeſchylus** hat die Furien, als Hauptperſonen im Trauerſpiel aufgeführt, und **Ariſtophanes** den **Mars**. Da aber dieſe Weſen in der Religion des Volks würkliche Weſen waren, ſo konnte dieſes deſto weniger bedenklich ſeyn. In der Fabel haben die Alten dergleichen

*) S. Belebung.

chen Weſen ohne Bedenken gebraucht, wiewol ein Alter auch davon als von einer unnatürlichen Sache ſpricht*). Es kann wol ſeyn, daß der barbariſche Geſchmak, der noch vor zwey Jahrhunderten herrſchte, den Gebrauch dieſer Weſen eingeführt hat; da in den abgeſchmakten dramatiſchen Schauſpielen ſelbiger Zeit eine Menge allegoriſcher Perſonen handelnd eingeführt worden. **Milton** hat in ſeinem verlohrnen Paradieſe ſich derſelben als ein ſchöpferiſcher Geiſt bedient. Nach ihm hat **Voltaire** in ſeiner **Henriade**, ungeachtet er den engliſchen Dichter einer zu großen Kühnheit beſchuldiget, einen noch kühnern Gebrauch von der Zwietracht, als einer allegoriſchen Perſon, gemacht.

Zu dieſem Gebrauche der allegoriſchen Weſen müſſen wir auch die Anrufungen an die Muſen rechnen, über deren Zuläßigkeit man uneinig iſt.

Diejenigen Kunſtrichter, die den Gebrauch der zu Perſonen gemachten allegoriſchen Weſen erlauben, aber gar ſehr einſchränken**), ſcheinen für beydes hinlängliche Gründe zu haben. Es wäre ungereimt, ſie gänzlich zu verbieten, da ſie ſchon in der gemeinen Rede vorkommen. Man ſagt überall: **der Tod hat ihn übereilt**, und hundert ſolcher Ausdrüke, die daher entſtehen, daß wir auch den abgezogenſten Begriffen immer etwas Sinnliches anhängen; weßhalb kurze Ausdehnungen ſolcher Metaphern gar nichts Anſtößiges haben. Aber die Täuſchung, die uns allgemeine Begriffe als körperliche Gegenſtände vorſtellt, erhält ſich nur in der ſchnellen Fortrükung der Gedanken; durch allzu langes Verweilen wird ſie aufgehoben: alsdenn finden wir das ungereimte in der Sache. Daher iſt es ein kluger Rath, daß man ſich nicht zu lange bey ſolchen allegoriſchen Weſen verweilen ſolle.

Solche kurze Handlungen, wie in folgenden Beyſpielen:

Als er mit ſtillem Gemüth die große Verheißung durchdenket.
— — — — — — —
Siehe! da lauſchte der Tod, im Hinterhalte verborgen,
Sah ihn in ſtiller Betrachtung die Wege des Höchſten erforſchen:
Einer von ſeinen ſanfteſten Pfeilen, in Balſam getunket,
Trifft ihn ins Herz*).

Und:

Unter dem Winſeln der Sünder vergaß die Flut nicht zu ſteigen,
Nicht ſie mit ehernen Hörnern zu faſſen und dahin zu reißen,
Wo der Tod ſie mit unerſättlicher Mordluſt erwartet.
Selbigen Tag gelang ihm das Würgen der Thier' und der Menſchen;
Niemals zuvor und niemals hernach gelang es ihm beſſer;
Denn er erwürgt mit jeglichem Streich Myriaden Geſchöpfe.
Als er ſie alle gewürgt, ſo ſprach er: wie iſt es ſo wenig**).

Dergleichen kurze Handlungen, ſag' ich, laſſen uns nicht Zeit, aus der Täuſchung, daß bloße Begriffe handelnde Weſen ſeyen, heraus zu kommen. Was der Dichter ihnen zuſchreibt, kommt mit dem überein, was wir uns von ihnen einbilden, und giebt unſerer Einbildung mehr Lebhaftigkeit.

Aber ſich lange dabey verweilen, ihre Handlungen entwikeln, und ſo gar mancherley Nebenumſtände hereinbringen, die das Gefühl

*) Priſco illo dicendi et *horrido* modo. Liv. L. II. c. 32.

**) S. Breitingers crit. Dichtkunſt 1 Th. 6 Abſchn.

*) Noachide VIII. Geſang.

**) Noachide IX. Geſ.

fühl von der Unmöglichkeit der Sache erweken, dieſes macht die ganze Sache anſtößig. Daher läßt ſich begreifen, wie ſo viel Perſonen von Geſchmak es unleidlich finden, daß **Voltaire** die Zweytracht große Reiſen thun, und mit der **Politik** in Unterhandlung treten läßt. Durch ſolche Weitläuftigkeit läßt man dem Leſer Zeit ſich zu beſinnen und aus der hier ſo nothwendigen Täuſchung zu kommen. Es begegnet alsdenn jedermann, was ſeichten Köpfen, deren Einbildungskraft ohne Lebenswärme iſt, ſchon bey ungewöhnlichen Metaphern begegnet, die bey dem Ausdruk: **Der Tod fraß Menſchen und Vieh,** fragen, ob er denn einen Mund und einen Magen habe. Freylich wird dem, der das, was die Einbildungskraft im Ganzen ſinnlich faſſen ſoll, nachdenklich zergliedern will, auch die gemeinſte Metapher anſtößig. Aber auch der wärmſten Einbildungskraft geſchieht dieſes, wenn man ihr die allegoriſchen Perſonen zu lange im Geſichte läßt, und ſie, durch das Umſtändliche in der Vorſtellung, zwingt ins Nachdenken zu kommen.

Man ſucht die Sache durch die Nothwendigkeit zu rechtfertigen, die Handlung durch Einmiſchung ſolcher Weſen wunderbar zu machen. Die Alten, ſagt man, konnten ihre Gottheiten dazu brauchen, aber izt wäre es unanſtändig, das höchſte Weſen in politiſche Händel zu verwikeln; alſo fiele ohne jene allegoriſche Weſen das Wunderbare, das der Epopee ſo weſentlich iſt, weg. Allein wenn dieſes ſeine völlige Richtigkeit hätte, welches wir doch nicht zugeben können, ſo würde dadurch eine ſchlechterdings anſtößige Sache zwar entſchuldiget, aber nicht bewieſen, daß ſie ſchön ſey. Das Große und Wunderbare der Ilias kommt wahrlich nicht blos von der eingemiſchten Handlung der Götter her, und in **Oßians** Epopeen ſind weder Götter noch allegoriſche Weſen.

Ganz erdichtete Weſen, Sylphen, Genii und dergleichen werden uneigentlich allegoriſche Weſen genennt: ſie ſind es nur in den zeichnenden Künſten. Die Betrachtungen über ihren Gebrauch finden ſich an einem andern Orte, und werden hier nicht wiederholt *).

* *

Zu der richtigen Beurtheilung des vorhergehenden Artikels überhaupt, empfehle ich die Recenſion deſſelben, in der Allg. deutſchen Bibl. B. 22. S. 21. — Von der, Allegorien hervor bringenden Kraft der Seele, als von einer, zu den Beſtandtheilen des Genies, gehörenden Eigenſchaft, wird, in dem Eſſay on Original Genius, Lond. 1767. 8. S. 172 u. f. — Von der, in der Beſchaffenheit des menſchlichen Geiſtes, gegründeten Nothwendigkeit, immer zu allegoriſiren, in H. Herders Auff. Ueber Bild, Dichtung und Fabel, in den zerſtreuten Blättern, 3te Samml. S. 87 u. f. — Von dem Unterſchiede in der Darſtellung allegoriſcher Perſonen zwiſchen Dichtkunſt und Mahlerey, in Leſſings Laocoon, S. 113 und f. der 1ten Aufl. (vergl. mit dem erſten der kritiſchen Wälder, 11 und 12. S. 126 u. f.) — Von dem Weſen, und dem Urſprunge der Allegorie aus der menſchlichen Seele, und in wie fern Allegorie alſo überhaupt zu den lyriſchen Dichtarten zu zählen ſey, in H. Heydenreichs Syſtem der Aeſthetik, B. 1. S. 274 u. f. — Von der allegoriſchen Dichterey überhaupt in einem Eſſay von Hughes, vor den Works of Edm. Spenſer, Lond. 1715. 12. — Von den Schwierigkeiten bey ganz allegoriſchen Gedichten, in dem 2ten Th. der Briefe zur

*) S. Mythologie.

Bildung des Geſchmackes, S. 158 der 2ten Aufl. — Von der Allegorie, oder den Allegoriſchen Perſonen in der **Epopee,** in dem Spectator, B. IV. No. 315, in Home's Elements of Criticism, Ch. XXII. B. 2. S. 385. Ausg. von 1769. (vergl. mit dem 12ten Abſch. aus H. Riedels Theorie der ſch. Künſte, vorzüglich S. 195 u. f. der erſten Aufl.) in den Neuen kritiſchen Briefen, S. 254 der 2ten Aufl. Zür. 1763. 8. und in A. Schlegels Abhandl. von dem Wunderbaren in der Poeſie, bey ſ. Batteux, B. 2. S. 299 der letzten Aufl. — Von den allegoriſchen Perſonen im **Drama,** in den reflex. crit. ſur la poeſie et ſur la peinture, B. 1. Abſch. 25. S. 205. der Dresdner Ausg. — Von der Allegorie in Rückſicht auf **Aeſopiſche Fabel,** in Leſſings Abhandl. von dem Weſen der Fabel, vergl. mit der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 7. S. 40. — Von der Darſtellung aller Art von Allegorie in der Rede, in Campbells Philoſophy of Rhetorik, Bd. 2. S. 148. — Von der Allegorie, als bloſſer Sprachfigur, in Home's Elem. of Critic. B. 2. S. 175 und in wie fern ſie ſich in Gleichniß und Metapher verwandeln laſſe, oder nicht, woher für ſie die Bilder zu nehmen, und welchen Gemüthszuſtand ſie voraus ſetzt, in der Recenſion des vorhergehenden Art. in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 15. S. 40 u. f. gehandelt. — —

Zu den, von der Allegorie hiſtoriſch handelnden, und allegoriſche Dichtungen erläuternden Schriften, gehören: das vierte Buch aus Warburtons Divine legiſlation, welches einzeln, franzöſiſch überſetzt von Leonard de Malpenes, unter dem Titel: Eſſay ſur les Hieroglyphes des Egyptiens . . . Par. 1754. 12. 2 B. mit einigen Zuſätzen gedruckt worden iſt. — Der erſte Band von Court de Gebelin Monde primitif analyſé et comparé avec le monde moderne, Par. 1774. 4. welcher von dem allegoriſchen und ſymboliſchen Geiſte der Alten überhaupt handelt. — Des H. Heyne Proluſio de cauſis fabular. ſeu mythor. phyſicis, Gott. 1764. f. und in dem 1ten B. ſ. Opuſc. academ. S. 184 u. f. Ebendeſſelben Comment. de orig. et cauſis fabular. homeric. in den Novis Comment. Societ. Gött. B. 8. deutſch in dem 23ten B. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. womit ich zugleich die, zur Verſtändlichkeit der allegoriſchen Dichtungen in den alten Dichtern, ſehr brauchbare Bibliotheca Apollodori, welche Ebend. mit Noten, Gött. 1782 — 1783. 8. 4 Thl. herausgegeben hat, verbinde. — Polymetis, or Enquiry concerning the agreements between the Roman poets and the remains of the anc. Artiſts, in ten books by Ioſ. Spence, Lond. 1747. 1755. 1774. f. mit K. In einen Auszug gebracht von Tindal, Lond. 1765. 8. Deutſch, mit mancherley Veränderungen, von Joſ. Burkhard und H. Hoffſtäter, unter dem Titel: Von der Uebereinſtimmung der Werke der Dichter mit den Werken der Künſtler, Wien 1774 — 1776. 8. 2 B. — Die zehnte und eilfte Vorleſung aus Rob. Lowth De ſacra Poeſi Hebraeor. (Th. 1. S. 205. der Göttingſchen Ausg.) verglichen mit H. Herder's Werk, vom Geiſt der Ebräiſchen Poeſie, B. 2. S. 9. 13 u. a. St. m. — Der zehnte Abſchnitt aus den Obſervations on the Fairy Queen of Spenſer, by Th. Warton, im 2ten B. S. 87. der Ausg. von 1762. 8. welcher allgemein, den, bey der Wiederauflebung der Wiſſenſchaften allgemeinen Hang zu allegoriſchen Dichtereyen erläutert. — —

Der Urſprung dieſes Hanges iſt, meines Bedünkens, in dem Geiſte der Religion, dieſer Zeit, in der Le-

ſung

ſung derjenigen Schriftſteller, auf welche dieſer Geiſt vorzüglich führte, und welche ſchon ſelbſt mit ihm erfüllt waren, des Boethius, Prudentius u. d. m. und in dem Zuſtande der Geiſtesbildung überhaupt zu ſuchen. Wenigſtens waren in der Dichtkunſt der frühern Völker, beſonders in den blühenden Zeitpunkten derſelben, die Muſter dazu, oder vorſetzliche, ganz allegoriſche Werke, nicht anzutreffen. Wenn auch viele der einzeln Dichtungen des Homers, urſprünglich, eigentliche Allegorien waren: ſo hören ſie denn doch unter ſeiner Behandlung auf, Allegorien zu ſeyn, und werden zu wirklichen Thatſachen; nur Scholiaſten, und Grammatiker haben ihm den Vorſatz, allegoriſiren zu wollen, andichten können. Späterhin erſcheint zwar noch, in dem Prometheus des Aeſchylus, die Stärke und Macht (κρατος και βια) als handelnd; ſo wie, in dem Ariſtophanes, mehr als eine allegoriſche Perſon; und unter den ſpätern, römiſchen Dichtern hat auch Claudian, in dem Gedichte, De Nuptiis Honoriae et Mariae (op. B. 1. S. 133. Ed. Gesn.) ſo gar eine abſichtliche Allegorie geliefert; aber nur aus einer, zugleich die ganze Moral umfaſſenden Religion, hat, meines Bedünkens, jene, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, dichteriſche Lehrſucht, welche in den Allegorien jener Zeiten und in jeder Allegorie, mehr oder weniger, herrſcht, zu entwickeln vermocht; nur durch ſie konnte Rückſicht auf wirkliche Begebenheiten, und wirkliche Empfindungen geſchwächt, und der Dichter vielleicht verleitet werden, eben ſo ſehr ſeinen Scharfſinn und ſeine Erfindungsgabe, als die Sache ſelbſt, ſeinen Leſern, oder Zuhörern zeigen zu wollen. Auch laſſen Sünde, Tod, und dergleichen Begriffe, ſich nicht ſo leicht, wie die Gottheiten des Alterthums, in handelnde Weſen, verwandeln. Es bedurfte alſo zu der Bewirkung dieſer Erſcheinung, nicht erſt, wie Warton will, der Araber, und des, dieſen vorgeblich eigenen Hanges zu Aeſopiſchen Fabeln, oder des Morgenländiſchen Geiſtes überhaupt, anders, als in ſo fern dieſer, mehr oder weniger, ſchon in jener Religion ſelbſt herrſcht. Noch weniger kann das Ritterweſen an und für ſich, wie eben dieſer Schriftſteller zu glauben ſcheint, den Hang zum Allegoriſiren begünſtigt haben. Wenn der Ritter gleich öfterer, gleichſam vermummt, erſchien: ſo wollte er doch nie etwas anders darſtellen, als was er wirklich war. Aber wohl zeigt ſchon in den Schriften der Kirchenväter, beſonders im Hermas, ſich der Geiſt des Allegoriſirens. Und es iſt bekannt, daß, aus religiöſem Stoffe, und zu religiöſen Feyerlichkeiten, die erſten, eigentlichen Schauſpiele der Europäiſchen Völker, im zwölften Jahrhunderte, zuſammen geſetzt wurden, und daß in ihnen (in den ſo genannten Myſterien) immer allegoriſche Perſonen, wie, z. B. Sünde, Tod, Hofnung, Glaube, Liebe u. d. m. auftreten. Aus dieſen entwickelten ſich die Moralitäten, die eigentlich durchaus allegoriſch ſind. Wie hätte alſo auch nicht, aus eben dieſer Quelle, die epiſche Allegorie entſpringen ſollen? Freylich iſt aber dieſes nur in dem Maaße erfolgt, worin die Ueberbleibſel der griechiſchen und römiſchen Poeſie nicht zu Muſtern genommen wurden. Und daher wird es, meines Bedünkens, begreiflich, warum die **Italiener**, im Ganzen, nicht ſo viel, durchaus allegoriſche Gedichte, als die andern abendländiſchen Völker, in dieſem Zeitpunkte, erhalten haben. Zwar iſt der Geiſt der Allegorie ſichtbar genug in dem Werke des Dante. Die ganze Anlage deſſelben athmet, mehr oder weniger, dieſen Geiſt. Religion, Gnade, Liebe leiten wenigſtens die Begebenheiten ein.

Und Petrarch ſchrieb, bekannter Maßen, die trionfe d'amore, della caſtita, della morte, della fama, del tempo et della divinità (bey den verſchiedenen Ausgaben ſeiner rime befindlich; deutſch, Cöthen 1643. 8.) die unſtreitig nicht zu dem beſſern Theil ſeiner Gedichte gehören. Auch zeigt ſich die allgemeine Herrſchaft jenes Geiſtes in noch viel ſpätern Zeiten zur Gnüge daran, daß das befreyte Jeruſalem ſich allegoriſiren laſſen mußte. Allein die nähere Bekanntſchaft mit den Claſſikern, zu welcher die Italiener unſtreitig früher als die übrigen jener Völker gelangten, war dem Allegoriſiren zu wenig günſtig, als daß es hätte durchaus herrſchend werden, oder lange ſich erhalten können. Wenigſtens ſind mir nicht viel allegoriſche Gedichte von Italien bekannt. In den Werken des Metaſtaſio (B. 7. S. 361 der Turiner Ausgabe) findet ſich noch eine dergleichen, la ſtrada della gloria, ſogno. —

Ganz anders gieng die Sache bey den **Franzoſen.** Sie hatten nicht allein, ſehr frühe, poetiſche und proſaiſche Ueberſetzungen und Nachahmungen von der Schrift des Boethius (ſ. die Mem. de l'Acad. des Inſcript. B. 7. S. 293 B. 18. S. 741 der Quartausg. und Maittaire's Annal. typogr. B. 7. S. 171) wie die Conſolations des Moines von Eccard, ums J. 1120, die Conſolations de la Theologie von Gerſon; ſondern ganz eigne, gänzlich allegoriſche Gedichte. Huon de Meri ſchrieb, ums J. 1228. eines dergleichen, unter dem Titel, Tournoyement d'Antechriſt, worin alle Tugenden und alle Laſter (die letztern unter der Fahne des, auf der Erde erſchienenen Antichriſts) handelnd, und kämpfend mit einander, aufgeführt werden; und, der ums J. 1300. verfaßte Roman de Richard de l'Isle, iſt, beynahe von derſelben Art. Schamhaftigkeit, und Sinnenluſt (Puterie) halten einen Zweykampf darin, bey welchem die erſtere, von der leztern, in die Seine geſtürzt wird. Vorzüglich aber zeigt ſich dieſer Hang zum Allegoriſiren in dem berühmten Roman de la Roſe, angefangen von Wilh. von Lorris, der ums J. 1260. ſtarb, und deſſen Antheil daran in ungefähr vier tauſend Verſen beſteht, und vollendet ums Jahr 1310. von Jean de Meun, deſſen Fortſetzung mehr, als acht tauſend Verſe enthält. Die Gefahren und Schwierigkeiten, welche ein Liebhaber zu überſtehen hat, ehe er zum Beſitze ſeines Gegenſtandes gelangt, werden, unter den Bildern von ungeheuern Seen, ſteilen hohen Mauern, Thürmen von Diamant, bezauberten Schlöſſern, u. d. m. deren Bewohner bald günſtige, bald ungünſtige, Gottheiten, als Liebe, Mitleid, Frömmigkeit u. d. ſo wie Verläumdung, Eiferſucht u. a. m. ſind, dargeſtellt; und auf welche der Held, bey dem Aufſuchen einer Roſe ſtößt, die er endlich, in einem köſtlichen Garten findet. Aber alles dieſes träumet der Dichter; an einem ſchönen Frühlingsmorgen, in ſeinem zwanzigſten Jahre, ſchläft er ein; und in dem Augenblick, worin er die Roſe findet, wacht er auf; der erſte Theil zeigt viel dichteriſches Genie; die allegoriſchen Weſen ſind, größtentheils, ſehr glücklich charakteriſirt, und ſehr umſtändlich ausgemahlt; noch waren ſie nie ſo vollkommen dargeſtellt worden; und die Fortſetzung deſſelben iſt reich an Satire, beſonders über die Geiſtlichkeit und das weibliche Geſchlecht. Ueber das Aufſehen, welches er, von der letztern Seite betrachtet, machte, iſt, bey dem Art. **Satire**, einige Nachricht zu finden; hier begnüge ich mich mit der allgemeinen Bemerkung, daß, eben ſo wie er von dem Geiſte des Allegoriſirens zeugt, er dieſen unfehlbar nährte. Man legte ihm wieder einen andern, geheimen, Sinn unter. Die geſuchte Roſe ſollte bald die Gnade, bald die

Weisheit, bald die Jungfrau Maria, bald die ewige Seligkeit, bald ſo gar der Stein der Weiſen, ſeyn. Aber, meines Bedünkens vorzüglich merkwürdig, in Anſehung der Geſchichte des Geſchmackes überhaupt, iſt es, daß Petrarch dieſes Gedicht für ein kaltes, kunſtloſes, ungereimtes Product erklärte, und als einen Beweis, wie weit die Franzoſen hinter den Italienern zurücke wären, anführte (S. ſ. Carmina, Lib. I. Ep. 30.). Die erſte Ausg. deſſelben, ohne Ort und Jahrszahl, iſt, Paris, fol. mit dem Titel, Le Roman de la Roſe, ou tout l'art d'amour eſt encloſe, gedruckt; Cl. Marot hatte den Einfall, es, in Rückſicht auf Sprache verändert, Par. 1527. f. herauszugeben; und in dieſer Verſtümmelung iſt es öfterer, als Par. 1529. 8. 1536. f. 1538. 8. erſchienen; auch ließ Jean Molinet es, in Proſa aufgelößt, Lyon 1503 und 1521. f. drucken; die beßte, unverfälſchte, von Lenglet du Fresnoy beſorgte, Ausgabe, iſt die von Amſterdam 1734. 8. 3 B. und als eine beſondre Erläuterungsſchrift dazu iſt das Supplement au précédent gloſſaire du Roman de la Roſe, avec des notes crit. et hiſtor. une diſſertat. ſur les auteurs de ce Roman, et des variantes, Dijon 1737. 12. zu betrachten. — Eben der Geiſt, worin dieſes Gedicht abgefaßt worden, herrſcht auch in einem gegen daſſelbe, zur Vertheidigung des weiblichen Geſchlechtes, von Martin Franc, gegen die Mitte des 15ten Jahrhundertes, geſchriebenen, Champion des Dames . . . . Par. 1530. f. Es beſteht aus drey Büchern, und die darin handelnden Perſonen ſind, Malebouche, Franc-vouloir, Eſperance, Foy, Charité, l'amour, Bouche d'or, Brief Conſeil, l'Eſtourdi, Verité, Vilain penſer u. d. m. Malebouche belagert darin das Schloß der Liebe, und ſtirbt vor Wuth, weil die Wahrheit (denn der Gang des Gedichtes iſt ganz prozeßartig) von der Wahrheit zuletzt gekrönt wird. An und für ſich ſelbſt iſt es ohne dichteriſchen Geiſt. Auch iſt von eben dieſem Reimer noch eine ähnliche Arbeit, L'eſtrif de Fortune et de vertu, vorhanden. Freylich aber verlor der Geiſt des Allegoriſirens ſich allmählig; und, wenn gleich ein fleißigeres Studium der Claſſiker dieſes nicht bewirkt haben ſollte: ſo mußte es, meines Bedünkens, doch die natürliche Folge des, immer mehr die Oberhand gewinnenden Geſchmackes an kleinen Galanterien ſeyn. Unſtreitig wurde dieſer Geſchmack, durch die, zu Toulouſe, im J. 1323 geſtiftete Jeux floraux ſehr befördert. Er war der Poeſie der Provenzalen immer eigen geweſen; und dieſe hatte, durch den Ruhm der italieniſchen Dichter, welche ſich nach ihr gebildet haben ſollten, noch mehr Anſehn gewonnen. In der letztern Hälfte des vierzehnten Jahrhundertes entſtanden eine Menge neuer Dichtarten, als der Chant royal, Ballade, Lai, Virelai, Triolet, Rondeau, und alle dieſe, wie Pasquier ſie nennt, Mignardiſes, welche, dem Maſſieu (Hiſt. de la Poeſie franc. S. 218) zu Folge, vorzüglich durch Froiſſard eingeführt wurden, und deren Gegenſtand nichts anders, als die Darſtellung der Empfindungen wirklicher Weſen ſeyn konnte. Indeſſen zeigen die Spuren jenes Geiſtes ſich immer noch in ſpätern Zeiten. In den Gedichten des Villon (1500) findet ſich ein Dialogue entre Meſſieurs de Malepaye et Baillevent; Jean Molinet († 1507) ſchrieb Debat de la chair et du poiſſon, debat D'Avril et de Mai, u. d. m. Jean le Maire einen Temple d'honneur et de vertu; Clement Marot († 1554) einen Temple de Cupido (in ſ. Oeuvr. B. 1. S. 158. Haye 1731. 12.)

12.) Louiſe Labe († 1566. Oeuvr. Lyon 1762. 12.) Le Debat de Folie et d'Amour, die Geſchichte des bekannten Streites zwiſchen der Liebe und der Thorheit, welche ſich damit endigt, daß die letztere die Führerinn der erſtern wird, dramatiſch behandelt; Phil. Habert († 1637) einen, nicht übel verſificirten Temple de la mort, u. a. m. Vorzüglich aber wurde, in den neuern Zeiten, dieſe Dichtart noch von Jean B. Rouſſeau († 1741) bearbeitet, und es hat franzöſiſche Litteratoren gegeben, (wozu auch der Verf. der Trois Siecles de la litterature franc. Art. Rouſſeau, gehört) welche ihn, ganz nach franzöſiſcher Art, den Schöpfer derſelben, entweder aus Unwiſſenheit, oder vielleicht deswegen ſo nennen, weil er ſeine Gedichte gerade zu Allegorien genennt hat. Sie beſtehen aus zwey Büchern (ſ. ſ. Oeuvr. Par. 1742. 4. 2 B. Lond. 1748. 12. 4 B. Par. 1753. 12. 4 B.) Auch Voltaire hat einige mit glücklichem Witze geſchrieben, wie le Temple du Gout, le Temple de l'amitie, im 12ten Bd. Thelème et Macare, in den Contes de Guill. Vadé (gedruckt im J. 1762) im 14ten B. (Ausg. v. Beaumarchais.) Und in den Opuſc. de Mr. Feutry, Par. 1771. 12. befindet ſich ein Temple de la mort; in den Reveries . . Par. 1771. 8. ein Gedicht dieſer Art, unter der Aufſchrift, Erato; im Jahre 1775 erſchien, Par. 8. ein Temple de Memoire, ou Viſion d'un Solitaire; Baunier ſchrieb, über die Geburt des Dauphins, Homage à la Patrie, Par. 1782. 8. die ganz allegoriſch iſt, und Poullin de Flies, La gloire, Par. 1783. 4. —

Eben ſo, wie bey den Franzoſen, gieng es, in Anſehung dieſer Dichtart, in **England**. Sie war hier, wie dort, lange Zeit, herrſchend; und kam eigentlich aus jenem Lande in dieſes hinüber. Zwar führt Warton (Obſerv. on the Fairy Queen, B. 2. S. 103 und Hiſtory of Engl. Poetry, B. 1. S. 214) einen, ſchon ums J. 1312. lebenden, engliſchen, Dichter, Adam Davy, an, welcher ein Gedicht in dieſer Manier, unter dem Titel Viſions, geſchrieben hat; allein dieſes ſcheint wenig Eindruck auf ſeine Landesleute gemacht zu haben; wenigſtens iſt es nie gedruckt worden. Auch iſt noch ein anderes, frühes allegoriſches Gedicht, The Viſion of Pierce Plowmann vorhanden, das freylich (woſern nicht, wie es bey Handſchriften öfterer der Fall geweſen iſt, Veränderungen mit einer Stelle, die Warton in der erſtern Schrift, B. 2. S. 214 angeführt hat, vorgenommen worden ſind) erſt in dem J. 1350—1370. abgefaßt ſeyn kann, welches aber denn doch, zu Folge der, von Warton ſelbſt, an den angeführten Orten gegebenen Charakteriſtik ſeiner Verſification, keine Spuren von Bekanntſchaft mit der damaligen, franzöſiſchen Poeſie zeigt. Bekanntermaßen iſt es eine bittere Satire, vorzüglich auf die Geiſtlichkeit (ſ. den Art. **Satire**) Die darin auftretenden Weſen ſind Geiz, Beſtecherey, Simonie, Theologie, Gewiſſen, Neid, Faulheit, Thugut, Thubeſſer, (Dowell, Dobet) u. d. m. welche P. Plowman, in einem Traumgeſichte, handelnd ſieht. Es beſteht aus zwanzig verſchiedenen, nicht mit einander verbundenen Theilen (Paſſus nennt ſie der Verf.) als ſo oft P. Plowman einſchläft. Als Verfaſſer wird gewöhnlich Rob. Longelande, oder Langelande genannt; aber Wood (Hiſt. et Antiq. Univ. Oxf. S. 106 b. 2.) nennt ihn auch Malverne; und gedruckt iſt das Werk, Lond. 1550. 4. dreymal in einem Jahre erſchienen. Auch iſt noch eine Ausgabe vom Jahr 1561. 4. vorhanden; und in Wartons Hiſt. of Engl. Poet. B. 1. S. 267 finden ſich weitläuftige Auszüge. Von ähnlicher Art iſt ferner noch ein, in eben dieſem Zeitpunkte, unter dem Titel,

Death and life, geſchriebenes Gedicht, worin Leben und Tod, als ein paar Damen, handelnd eingeführt werden. Vorzüglich in Anſehen gebracht wurde indeſſen die allegoriſche Dichterey erſt durch Chaucer; und dieſer bildete ſich, und die Poeſie ſeiner Zeit, und ſeines Volkes, nach franzöſiſchen und italieniſchen Muſtern. Unter dieſen iſt der vorher angeführte Roman de la Roſe befindlich, wovon Chaucer den erſtern Theil gänzlich, und die Fortſetzung gleichſam in einem Auszuge überſetzte, oder vielmehr nachahmte. Wenigſtens hat er einige Allegorien wirklich verſchönert. Ganze Stellen dieſer Art, welche dem Gedicht mehr Kraft und Vollendung geben, ſind hinzu geſetzt, und verſchiedene allegoriſche Weſen vollkommener ausgemahlt. Die Dichtung, z. B. daß Krankheit, Schwermuth u. d. m. in dem Pallaſte des hohen Alters, ihr Gericht halten, und Tag und Nacht beſchäftigt ſind, dieſem zuzurufen, daß der Tod, gewafnet, vor dem Thore ſteht, gehört dem Chaucer. Doch das Genie des engliſchen Dichters, in Rückſicht hierauf, zeigt ſich in den mehreſten ſeiner übrigen Gedichte. Sein Houſe, oder, wie es in den erſten Ausgaben heißt, Boke of Fame, das Pope nicht eben glücklich, meines Bedünkens, verſchönert hat, (S. ſ. Works, B. 2. S. 41 Lond. 1757. 8.) iſt, ob es gleich auch Nachahmungen aus dem Ovid enthält, durchaus allegoriſch; und ſein Dreme, eines der früheſten ſ. Gedichte, iſt von eben dieſer Art. Chaucer ſt. 1400. und gedruckt ſind die angeführten Gedichte, in ſ. Werken, 1526. f. 1532. 1561. 1597. 1687. f. — John Gower, († 1402) ſein Freund und Zeitgenoſſe, ſchrieb ums J. 1397. ein ähnliches Gedicht, in acht Geſängen, Confeſſio Amantis, or the Lovers confeſſion, gedruckt 1483. u. 1554. 4. welches, wenn gleich nicht durchaus eine eigentliche Allegorie, doch eine ſichtliche Nachahmung des Roman de la roſe iſt. Die darin vorkommenden allegoriſchen Weſen ſind Müßiggang, Dieberey und Nachläßigkeit, Sekretär der Trägheit. An dichteriſchem Werthe, oder an glücklicher Darſtellung dieſer Weſen, ſteht es aber den Gedichten des Chaucer ſehr weit nach. Der V. ſchränkt ſich auf eine kalte Beſchreibung der Wirkungen dieſer Weſen, und auf Aufzählung ihrer Eigenheiten ein, und iſt überhaupt mehr Moraliſt, als Dichter. — John Lydgate (1430). Unter ſeinen vielen Gedichten ſind nicht allein verſchiedene gänzlich allegoriſch, als der, aus dem deutſchen, gezogene Dance of death, ſondern ſeine größern, erzählenden, Gedichte enthalten auch viele einzele Allegorien. In ſeinen, aus dem Lateiniſchen des Boccaz (De caſibus viror. et feminar. illuſtr.) geſchöpften Tragedies . . . of all ſuch princes as fell from theyr eſtates, Lond. ſ. a. f. findet ſich eine wirklich gothiſch erhabene Darſtellung der Glücksgöttinn, und eine weitläuftige Disputation zwiſchen ihr und der Armuth; und in ſ. Storie of Thebes (bey Chaucers Gedichten 1561. f. 1687. f.) heißt es, unter andern, daß, bey der Verheurathung des Oedip, die Muſen deswegen nicht gegenwärtig waren, weil ſie bey der Hochzeit der Weisheit und Beredſamkeit ſich befanden (eine Anſpielung auf die bekannte Schrift des Marcianus Capella) dafür aber werden, bey jener, Zwietracht und Aufruhr, Betrug, Schrecken, Neid u. d. m. gegenwärtig eingeführt. — Steph. Hawes (1480) wird wenigſtens von Warton (Hiſt. of Engl. Poetry, B. 2. S. 211) für den Verfaſſer des, von andern, dem Lydgate zugeſchriebenen Temple of Glaſs, gedr. Lond. 1500. 8. ſ. a. 4. ausgegeben. Im Grunde iſt, indeſſen, dieſes Gedicht nichts, als eine Nachahmung des, von Chaucer geſchriebenen, bereits angeführten,

House of Fame; der Dichter wird, wie dort, in einem Traumgeſicht, (Viſion) in dieſem Tempel, welcher auf einem rauhen Felſen von Eiſe ſteht, und deſſen Wände mit Geſchichten aus dem Virgil, aus dem Ovid, aus dem Romane vom Könige Arthur und aus Chaucers Gedichten bemahlt ſind, geführt. Aber er hat denn auch in ſ. Paſſetyme of pleaſure, or the Hiſtorie of graunde amoure, and La bel pucel . . , Lond. 1517. 1554. 1555. 4. ein eigenes Gedicht dieſer Art geliefert. Graunde Amoure, der Held des Gedichtes, entdeckt, bey einem Spatziergange auf einer angenehmen Wieſe einen Pfad, welcher ihn zu einem herrlichen Bilde bringt, deſſen beyde, ausgeſtreckte, Arme ihm zwey Wege, einen, welcher zur Betrachtung, den andern, welcher zum thätigen Leben, und von dieſem zu der Burg der Schönheit führt, zeigen. Er wählt den letztern, auf welchem er, zuletzt, von weiten ein anderes Bild, mit der Innſchrift: "Dieſes iſt "der Pfad zu der Burg der Gelehrſam"keit, (Doctrine) welche zu erreichen, "Trägheit vermieden werden muß," entdeckt. Zu den Füßen dieſes Bildes ſchläft er ein, und wird, früh, durch den lauten Schall eines Hornes erweckt. Nun entdeckt er ein ſchönes Frauenzimmer, das, auf einem Zelter, welches der Pegaſus ſelbſt iſt, und umgeben von einem Kreiſe von flammenden Zungen, auf ihn zureitet; ihr Nahme iſt Fama; neben ihr laufen zwey Windſpiele, (ein, aus den Sitten der Zeit, hergenommenes, Bild) deren goldene Halsbänder mit den Worten Grace und Governaunce bezeichnet ſind; von ihr vernimmt er, daß eine höchſt vollkommene Dame, La Bell Pucell genannt, in einer, auf einem entzückenden Eylande, gelegenen Burg wohnt, zu welcher man aber nicht, ohne große Gefahren und Schwierigkeiten gelangen kann. Um dieſe zu beſiegen, räth ſie ihm, ſeinen Weg zur Burg der Gelehrſamkeit zu nehmen, wo er die ſieben Wiſſenſchaften finden, und in dem Zimmer der Muſik, zuerſt jene ſchöne Dame ſehen wird. Sie verläßt ihn; aber die beyden Windſpiele bleiben; nun gelangt er zu der Burg der Gelehrſamkeit, die, von feinem Kupfer erbaut, auf einem rauhen Felſen liegt, und deren Mauren mit goldenen Figuren von Thieren, und deren hohe Thürme mit goldenen Bildern verziert ſind. Er wird von der Thürſteherin, Countenance, eingelaſſen; ſie bringt ihn in einen Hof, wo er, aus einer prächtigen Quelle, ein aromatiſch duftendes Waſſer trinkt, und nun in eine Halle, auf deren mit Teppichen bekleideten, Wänden, ſeine künftigen Thaten bey dieſer Unternehmung, ſich dargeſtellt finden. Die Schloßbedienten dieſer Burg ſind Vernunft, Beobachtung, Mäßigkeit, Freygebigkeit, u. ſ. w. Nachdem er der Gelehrſamkeit ſein Vorhaben entdeckt, und dieſe ihn köſtlich bewirthet, wird er zu ihren ſieben Töchtern, der Grammatik, Logik, Rhetorik, Arithmetik, und endlich zur Muſik gebracht, welche er in einem cryſtallenen Zimmer, und bey ihr Bell Pucell antrift. Er erklärt dieſer ſo gleich ſeine Liebe, und ſucht am folgenden Morgen, begleitet von gutem Rath (Counſel) ſie auf. Die Thürſteherinn des Gartens, Courteſy, giebt ihm die Nachricht, daß ſie, in einer Laube, beſchäftigt mit dem Winden von Kränzen iſt. Hier erhält er endlich eine Verſicherung von Gegenliebe, aber auch eine Nachricht von alle den Ungeheuern, welche er zu überwinden haben wird. Um dieſen deſto ſicherer entgegen gehen zu können, beſchließt er noch Unterricht von der Aſtronomie ſich geben zu laſſen, und dann die Burg der Ritterey (Chivalry) aufzuſuchen. Dieſe entdeckt er an einem Abgrunde von

Stahl, mit mächtigen Schanzen umgeben. An dem Thore ſind ein Helm, ein Schild, und ein wunderbares Horn beveſtigt; er bläſt in dieſes Horn, wird hinein, und am folgenden Morgen von dem Thürſteher Standhaftigkeit (Stedfaſtneſs) zu dem Kriegesgott geführt, der ihm ſeinen Beyſtand verſpricht, aber mit der Glücksgöttinn darüber in einen Streit geräth. Indeſſen wird Graunde Amoure hier noch zum Ritter geſchlagen, und ſetzt nun ſeine Reiſe weiter zum Tempel der Liebesgöttinn fort, als auf welchen der Kriegesgott ihn verwieſen hatte. Sehr bald ſtößt er auf eine, in einen Narrenhabit gekleidete Perſon, Nahmens Gobilive, welche ihn lange von der Falſchheit der Weiber unterhält, und zu dem Tempel der Liebesgöttinn begleitet. Hier findet er die Weisheit (Sapience), welche für ihn eine Bittſchrift an die Venus macht; und dieſe ſchickt nun, durch den Cupido, ein Schreiben an Bell Pûcell. Er ſelbſt, in Geſellſchaft von Gobilive, wird, auf dem Wege zu dieſer, von der Zucht (Correction) mit einer Peitſche in der Hand eingeholt, und ſein Gefährte, welcher in der Burg der Keuſchheit als Gefangener geſeſſen, und ſich, fälſchlich, Gobilive genannt hat, weil er eigentlich Böſer Leumund (falſe report) heißt, derb gezüchtigt, er aber auf jene Burg eingeladen, deren Thürſteherinn die Dame Meaſure (Maß und Ziel) iſt. Am folgenden Morgen zeigt man ihm hier einen wunderbaren Thurm, welcher von der Schamhaftigkeit (Shamfaſtneſſe) bewohnt wird; und nachdem er hier Abſchied genommen hat, gelangt er zu einem Brunnen, an welchem ein Schild und ein Horn hängen. Auf das Blaſen dieſes Hornes erſcheint ein ungeheurer Rieſe, deſſen drey Köpfe die Innſchrift: Falſchheit, Einbildung und Treuloſigkeit (Falſehood, Imagination und Perjury) führen; dieſen erlegt er mit ſeinem Schwerte Claraprudence, und wird nun von drey ſchönen Frauen, Eitelkeit, Gutthat und Treue (Vanity, Good-operation und Fidelity) zu ihrer Burg, wo die Thürſteherinn Achtſamkeit (Obſervance) ihn empfängt, gebracht, und von ſeinen Wunden geheilt. Bey der Fortſetzung ſeiner Unternehmung begegnet ihm zuerſt, die Beharrlichkeit, und giebt ihm die Nachricht, daß, ungeachtet Geringſchätzung und Fremdigkeit (Disdain und Strangeneſs) ſich viel Mühe gegeben, Bell Pûcell wankend zu machen, doch Friede und Mitleid ſeine Sache auf das beßte vertheidigt hätten, und daß ſie, die Beharrlichkeit, ihm mit einem Schilde, welchen ſie ihm überreicht, entgegen geſchickt ſey. Bey ihrem Vetter, Comfort (Troſt) bringt er die Nacht zu; und unter der Begleitung von beyden, hat er nun einen ſiebenköpfigten Rieſen, auf deſſen ſieben Helmen die ſieben Nahmen, Verſtellung, Verzug, Troſtloſigkeit, Wankelmuth, Neid, Läſterſucht und Zweyzüngigkeit wehen, zu bekämpfen, durch deſſen Beſiegung er fünf, von dieſem belagerte ſchöne Damen, Standhaftigkeit, zärtliches Verlangen, Gefälligkeit, u. ſ. w. befreyt. Dieſe ſchönen Damen waren durch Geringſchätzung von Bell Pûcell vertrieben worden, und ziehen mit ihm. Der Zug geht durch fürchterliche Wüſten, beſetzt mit wilden Thieren, und bringt ſie endlich in eine ſtrahlende Gegend, von wo ſie den Pallaſt von Bell Pûcell, jenſeit eines ſtürmenden Oceans, und in der Inſel ſelbſt einen ſchrecklichen Drachen, der gleich dem Donner brüllt, und Flammen athmet, entdecken. Der Held erfährt, daß dieſes Ungeheuer von den beyden Zauberinnen, Geringſchätzung und Fremdigkeit, zur Strafe für Bell Pûcell, aus ſieben Metallen gebildet, und von einem Demon bewohnt ſey. In einem benachbarten Tempel der Pallas erhält

er,

er, indeſſen, ein Schächtelchen mit einer wunderbaren Salbe, und Geduld ſchickt ihm mit zwey Damen, das Schiff Vollkommenheit hinüber, welches ihn, und ſeine Geſellſchaft, glücklich in das Eyland hinüber bringt. Nachdem er, wie Jaſon, ſein Schwert, mit der erhaltenen Salbe beſtrichen hat, erlegt er das Ungeheuer, aus deſſen Körper ein ſo ſchwarzer Geiſt fliegt, daß die ganze Inſel davon verfinſtert wird. Aber kaum hat dieſer Dampf ſich verzogen, ſo entdeckt er endlich den prächtigen Pallaſt von Bell Pücell, an deſſen Thoren er feyerlich von Friede, Mitleid, Gerechtigkeit, Vernunft, Gnade und Gedächtniß empfangen, und worin er, am folgenden Tage, mit ſeiner Geliebten, durch Lex eccleſiae, gänzlich nach chriſtlichen Gebräuchen, verheurathet wird. Na.h Verlauf vieler, in vollkommener Glückſeligkeit durchlebter, Jahre, tritt eines Morgens, ein alter Mann, Nahmens hohes Alter an einem Stabe, in ſein Zimmer, berührt mit dieſem Stabe ſeine Bruſt, und ſagt ihm: Gehorche! Bald darauf erſcheinen Verſchlagenheit, und Geiz, nun fängt der Held an, Schätze zu ſammeln. Endlich kommt der Tod, der ihn die Welt und ſeine Schätze verlaſſen heißt, wozu Reue und Gewiſſen ihn vorbereiten. Mitleid und Liebe beſtatten ihn zur Erde; Erinnerung ſetzt ihm die Grabſchrift, und Zeit und Ewigkeit, weiß gekleidet und mit einer dreyfachen goldnen Krone geziert, halten in dem Tempel eine Ermahnung. Daß dieſes Gedicht eine lebhafte Einbildungskraft zeigt, bedarf keines Erweiſes. Auch die Verſification, in Stanzen, iſt, für ſeine Zeit, nicht ſchlecht; und ſein Inhalt ſchien mir zu einem ſchicklichen Beyſpiele von den Eigenthümlichkeiten der Allegorie jener Zeiten dienen zu können. — John Skelton († 1529). Unter ſeinen Gedichten ſind die beſſern, ſein Crowne of Lawrell und Bowge of Court, beyde von allegoriſcher Art. Von beyden finden ſich Auszüge in Wartons Hiſt. of Engl. Poetry, B. 2. S. 347 u. f. — Nicht lange nachher, oder vielleicht gar ſchon früher, ſchrieb Alex. Barclay († 1512) ſein, aus dem Deutſchen des Seb. Brandt, gezogenes Ship of fools, in Octaven gedr. Lond. 1508. 1570. f. welches, ob es gleich durchaus Satire (ſ. dieſen Artikel) und ohne ſonderlichen Aufwand dichteriſcher Einbildungskraft geſchrieben iſt, dennoch eine allegoriſche Form hat. Auch hat der Engländer in ſeine Schäfergedichte Dichtungen dieſer Art verflochten, wie, z. B. ein Lied von der Burg der Tugend und der Ehre. — Wilh. Dunbar, ein Schottländer, Verfaſſer eines Gedichtes, The Thiſtle and the Roſe, das viele allegoriſche Stellen hat, und eines andern, welches den Titel, The golden Terge (Schild) führt, und durchaus allegoriſch iſt, fällt ungefähr in dieſen Zeitpunkt. In dem erſtern erſcheinen, unter andern, die Monate, und Dame Natur handelnd; und das letztere hat den Zweck, den unmerklichen und allmähligen Einfluß einer, mit zu viel Nachſicht behandelten, Liebe auf die Vernunft zu zeigen. Der Dichter ſieht, in einem Traumgeſicht, ein Schiff, beladen mit hundert ſchönen, reich und ſchön, aber frey bekleideten Damen, an einer blühenden Wieſe landen, und bald darauf ein anderes, angefüllt mit männlichen Gottheiten und mit Helden ebendaſelbſt ankommen. Wie der Dichter, aus Neugierde, ſich nähert, befiehlt die Liebesgöttinn ihren Scharfſchützen ihn in Verhaft zu nehmen; Schönheit, unter dem Beyſtande zarter Jugend, Unſchuld, Beſcheidenheit, u. ſ. w. machen den erſten Angriff; aber das goldne Schild der Vernunft ſchützt ihn. Auch Geduld, Standhaftigkeit, Sanftblick, u. d. m. und Würde, Ruf, Reichthümer, Adel, Ehre greifen ihn vergeblich an, bis Verſtellung die Schön-

heit, begleitet von Gegenwart, (oder Umgang, Preſence) Lieblichkeit (Cheriſſing) und ſanftem Ton (Fair caling) zum zweyten Angriff bringen. Die erſtere blendet die Vernunft durch ein magiſches Pulver; dieſe taumelt nieder, und der Dichter wird von der Schönheit zum Gefangenen gemacht. Bald aber verſchwindet ſie mit ihrem ganzen Gefolge, und Gefahr übergiebt ihn dem Kummer zum Gewahrſam. Nun ſtößt Eolus in ſein Horn, die Scene verändert ſich; die Gottheiten ſchiffen ſich ein, eilen davon, und feyern, mit Freudenſchüſſen, ihren Sieg. Auch hat eben dieſer Dichter noch ein anderes Gedicht dieſer Art, The Daunce, in komiſchem Style, verfertigt, worin die ſieben Todtſünden tanzend eingeführt werden. Gedruckt ſind dieſe Gedichte, meines Wiſſens, ſämmtlich in den Anc. Scottiſh Poems, Edinb. 1770. 8. und im Warton (Hiſt. of Engl. Poet. B. 2. S. 257 u. f.) finden ſich Auszüge daraus. — Gawen Douglas († 1521), auch ein Schottländer. Unter ſ. Gedichten findet ſich ein Palice of Honour, Lond. 1553. Edinb. 1579. 4. worin das Beſtreben berühmter Männer zu dieſem, auf einem ſteilen, und unzugänglichen Felſen gelegenen Sitz der Ehre zu gelangen, geſchildert wird. — Dav. Lyndeſay, ebenfalls ein Schottländer, ungefähr aus dieſem Zeitpunkte, ſchrieb ein Gedicht, The Dreme, in welchem dem, unter dem Sauſen der Winde, an der Seeküſte eingeſchlafenen Dichter, ein ausnehmend ſchönes Frauenzimmer erſcheint, welches ſich Erinnerung (Remembrance) nennt, und ihn zuerſt in die Hölle, dann ins Fegfeuer, welche beyde im Mittelpunkt der Erde liegen, hierauf, durch Erde, Feuer und Waſſer, und durch die Planeten, in den Himmel, und endlich auch in das Paradies führt. Auch der Staat von Schottland (Commonwealth) erſcheint redend darin.

Seine ſämmtlichen Werke ſind Lond. 1586. 4. Edinb. 1709. 12. gedruckt. — Th. Sackville, Gr. v. Dorſet († 1608.) Seine Einleitung zu dem Mirrour of Magiſtrates, Lond. 1559. 4. 1610. 4. iſt ganz in der Manier der Allegorie. Der Kummer (Sorrow) führt den Dichter in das Reich der Schatten; in der Halle der Hölle findet er die Gewiſſensbiſſe, Schrecken, Rachſucht, Geiz, Sorge, das hohe Alter, Krankheit, Hunger u. d. m. welche ſämmtlich ſehr glücklich characteriſirt ſind. In Warton's Hiſt. of Engl. Poet. B. 3. S. 221. ſind Auszüge daraus, und das Leben des Verf. in Cibbers Lives of the Poets .... B. 1. S. 55. befindlich. — Edm. Spenſer († 1598). Daß die Darſtellungsart der allegoriſchen Perſonen in dem vorhergehenden Gedicht, das Muſter der Fairy-Queen, geweſen, ergiebt der Augenſchein. Spenſer hat ſeine Geſchöpfe nicht mit mehrerer Kraft und Wahrheit, und Vollkommenheit dargeſtellt, als Sackville die ſeinigen. Aber freylich iſt ſein Gedicht von einem weit größern Umfange. An einem zwölftägigen Feſte, welches die Feyenkoniginn giebt, werden dieſer, an jedem Tage, zwölf verſchiedene Klagen vorgebracht; und, um dieſen abzuhelfen, ſchickt ſie zwölf Ritter aus, deren jeder das Muſter irgend einer Tugend, als Heiligkeit, Mäßigkeit, Gerechtigkeit, Keuſchheit, u. ſ. w. iſt, und deſſen Thaten immer ein beſonderes Buch füllen. Der Hauptheld iſt Prinz Arthur, welcher allen jenen Rittern, in ihren Unternehmungen, beyſteht, um zum Beſitz der Prinzeſſinn Gloriana (des wahren Ruhmes) zu gelangen. Uebrigens liegt den Allegorien des Gedichtes nicht immer ein wirklicher Sinn zu Grunde; oder nicht immer läßt ben ihnen ſich etwas denken. So wird, z. B. in der Schilderung der Königinn Alma (Seele, B. II.

Cant. 9. Str. 21. u. f.) der Körper als ihre Burg, und die verſchiedenen Theile deſſelben, als die Theile dieſer Burg, die Zunge als der Thürſteher, die Naſe als das Fallgatter, der Mund als das Thor, und die Zähne, als die Wache darin dargeſtellt, welche, indem die Königinn bey ihnen vorbeygeht, aufſtehen, und ihr ihre Ehrfurcht bezeugen. Eben ſo finden in der Schilderung der Küche in dieſer Burg (des Magens, und Unterleibes) ſich Dinge aus den wirklichen Küchen der Zeit, welche keinesweges das Gegenbild der, von dem Dichter abgezweckten Darſtellung dieſes Theiles des menſchlichen Körpers ſind. Und im 5ten Geſ. des 4ten Buches, Strophe 32 u. f. kommt Scudamore zu dem Wohnſitze des Kummers, das heißt, er wird aus einem glücklichen ein unglücklicher Menſch; allein der Dichter hat ihn ſchon vorher als einen höchſt leidenden dargeſtellt. Beſonders aber macht die Vermiſchung der allegoriſchen Weſen dieſer Art mit den Weſen, und den Bildern aus der chriſtlichen Offenbarung eine unangenehme Wirkung. Seine Dueſſa (B. I. Cant. 7. Str. 16 u. f.) iſt aus den Begriffen von einer romantiſchen Zauberinn, und dem rothen Drachen und der großen, in Scharlach gekleideten Hure, aus der Apokalypſe zuſammen geſetzt; in der Burg des Orgoglio (B. I. Cant. 8. Str. 36) findet Arthur, unter einem Altar, "die Seelen derjenigen, welche "erwürget waren, um des Wortes "Gottes Willen," die unaufhörlich Gott um Rache anrufen; ein Eremite zeigt, von einem Berge, welcher, wie der Dichter ſagt, höher als der erhabene Olives oder Parnaſſus iſt, dem rothbekreuzten Ritter das neue Jeruſalem; und in dem Gebiethe von Una's Vater finden wir den Baum der Erkenntniß und des Lebens, aus welchem ein heilbringendes Waſſer entſpringt. Mehrere Bemerkungen über die dichteriſche Ausführung ſ. Allegorien finden ſich im 10ten Buche des Polymetis; und beſondre Remarks on Spenſer's Poems, Lond. 1734. hat Jortin, ſo wie Obſervat. on the Fairy Queen . . . Lond. 1760. 8. 2 B. verm. 1762. 8. 2 B. hat Warton geſchrieben. Auch Hughes hat ſ. Ausgabe der Werke des Dichters, Lond. 1715. 12. 6 B. Remarks on the Fairy Queen vorgeſetzt, und in den Briefen über die Merkwürdigkeiten der Litteratur, Schlesw. 1766. 8. erſte Samml. S. 21. 47 u. f. finden ſich feine Anmerkungen über den Plan derſelben. S. übrigens den Art. **Heldengedicht.** — Durch Spenſer wurde, einer Seits, die allegoriſche Dichterey, in England, in Rückſicht auf Umfang, zur Vollkommenheit gebracht; aber, anderer Seits, verlor ſich mit ihm auch der Geiſt derſelben, und der Geſchmack daran. Wenigſtens zeigen die ſpätern Gedichte dieſer Art nicht mehr ſo viel Anhänglichkeit daran. Fletchers Purple Island, oder die Menſchen-Inſel, gedruckt Lond. 1633. 4. worin alle Theile des Menſchen, geiſtige und körperliche, allegoriſch dargeſtellt werden, und die Leidenſchaften und Begierden deſſelben mit ſeinen guten, von dem Verſtande angeführten, Eigenſchaften kämpfen, und die Schlacht verlieren, hat nicht Fülle und Wärme der Darſtellung. Von Zeit zu Zeit ſind, indeſſen, noch immer allegoriſche Gedichte erſchienen. — Th. Parnell († 1717) ſchrieb eine Allegory on Man, welche zu den beßten ſ. Gedichte gehört. Auch Viſions in Proſe ſind in der Samml. ſ. Schriften, Lond. 1772. 8. ſo wie ſein Leben in Johnſons Lives . . . B. 2. S. 285. Ausg. von 1783. befindlich. — Sheffield, Herz. v. Buckingham († 1720). In ſ. Werken, Lond. 1723. 4. 2 B. 1753. 8. 2 B.

iſt ein Temple of death; deutſch, in den Beluſtigungen des Verſtandes und Herzens, Berl. 1759. 8. Es iſt eine Nachahmung eines franzöſiſchen, mir nicht näher bekannten Gedichtes, und nimmt unter Sheffields Gedichten die erſte Stelle ein; aber Johnſon, in den Lives of the Engl. Poets, B. 2. S. 438. Lond. 1783. 8. hat das dichteriſche Verdienſt ſeines Verf. überhaupt, meines Bedünkens, ſehr richtig characteriſirt. Noch eine Lebensbeſchr. deſſelben findet ſich in Cibbers Lives . . . B. 3. S. 285 u. f. — In Dodsley's Collection of Poems by ſeveral Hands, findet ſich, B. 3. S. 7. Ausg. von 1758. 8. The Choice of Hercules von Lowth, in Stanzen abgefaßt; und ebend. S. 121. The Education of Achilles, von Bedingfield, in eben der Form. — The pallace of ſuperſtition, by D. Deuton, Lond. 1762. 8. — Providence, an allegorical Poem, by J. Ogilvie, Lond. 1762. 4. und in den nachherigen Samml. ſ. Gedichte, als Lond. 1769. 8. 2 B. 1771. 8. 2 B. Der Zweck des Verf. iſt mehr zu lehren, und zu unterrichten, als die Einbildungskraft zu unterhalten. Es beſteht aus Unterredungen zwiſchen der Betrachtung und dem Dichter; die erſtere läßt, durch die Phantaſie, die verſchiedenen Auftritte in der Natur dem letztern vergegenwärtigen, und dieſes nennt der Verf. Allegorien. — In den Poems by Mr. Cawthorn, Lond. 1771. 4. ſind verſchiedene allegoriſche Gedichte, als der Tempel des Hymen, Witz und Gelehrſamkeit, u. d. m. — H. Brooke (✝). Die Collection of the P. by H. B. Lond. 1778. 8. 4 B. enthält, unter der Aufſchrift, Fables, im 2ten B. S. 3. u. f. Dichtereyen dieſer Art, als The Temple of Hymen, und Love and Vanity, auf eine ſcherzhafte Art erzählt. — The Jeſuit, an allegor. Poem, with Air and Choruſſes, by Mr. Mariot, Lond. 1774. 4. — The paſſions perſonify'd in familiar fables, Lond. 1774. 8. — Melampus, or the religious groves . . . in IV. books, by G. Ridley, Lond. 1781. 4. — Life, an allegor. Poem in IV books, Lond. 1783. 12. (ein unbedeutendes Product) — The diſtreſs of Integrity and virtue in III. Cant. by Ambr. Pittmann, 1783. 4. Beſſer gemeynt, als ausgeführt. — Innocence, an alleg. P. by Mar. Young, Lond. 1790. 4. — — Auch finden ſich in den engliſchen Wochenſchriften, beſonders im Spectator, viele, ſehr glückliche, proſaiſche Allegorien. Von größern Aufſätzen dieſer Art, gehören viele Schriften von Swift, als das berüchtigte Tale of a Tub, Lond. 1704. 8. und nachher noch ſehr oft in der Samml. ſ. Werke, deutſch, von Waſer, Zür. 1769. 8. von Risbeck, Zür. 1787. 8. The life of John Bull, u. a. m. hieher. — —

In **Deutſchland** ſcheint die allegoriſche, ſo wie mehrere Dichtarten, in frühern Zeiten nicht mit ſo viel Fortgang, als bey den andern abendländiſchen Völkern, betrieben worden zu ſeyn. Wenigſtens ſind wenige Denkmale der Art vorhanden. Nicht, daß unſre Minneſänger gänzlich ohne alle allegoriſche Dichtungen wären; aber, wenn ſie dieſe auch nicht, wie ihre ganzen Gedichte, aus fremden Sprachen genommen hätten: ſo haben ſie denn deren doch nur in ſo fern, als ohne ſolche keine dichteriſche Darſtellung überhaupt ſich denken läßt. Hier iſt aber eigentlich die Rede von ganzen Gedichten in allegoriſcher Form, von vorſetzlicher, abſichtlicher allegoriſcher Dichterey. Und auch jene ſind ſelten in ihnen, und erſcheinen immer in höchſt magerer Geſtalt. Fülle und Reichthum der Einbildungskraft ſcheint ihren Urhebern gänzlich ge-

mangelt zu haben. Das einzige, ganz allegoriſche Gedicht aus dieſem Zeitpunkte, iſt der Gott Amur, Berl. 1783. 4. Doch auch dieſes iſt, als allegoriſches Product, ohne ſonderliche Bedeutung. In einem Traumgeſicht wird der eingeſchlafene, von der Liebe gefolterte, auf dieſe ſchmähende, und von dem Gegenſtande ſeines Herzens verſchmähte Dichter, in eine anmuthige Ebne verſetzt, in welcher ein blutrother See, und an dieſem eine große koſtbare Säule ſich findet, auf welcher oben ein Kind ſitzt, welches er, endlich, als den Liebesgott (Cupido) erkennt. Er läßt ſich mit ihm in ein Geſpräch ein, worin ihm dieſer die Bedeutung ſeiner Flügel, und des Speeres, und der Fackel, welche ihm der Dichter in die Hände giebt, und die Urſache, warum er blind und nackend iſt, und was die koſtbare Säule, und der blutrothe See bedeutet, auf ſeine Fragen erklärt. Nun erſcheint "Vro Minne," auf einem, von Tauben gezogenen, mit lateiniſchen Innſchriften, und mit Gemälden gezierten Wagen, geſchmückt mit einer Krone, auf welcher, unter andern, viel Vögel ſitzen und ſingen, und ſitzend darin auf einem künſtlichen, von Cyclopen verfertigten, eben auch mit gereimten lateiniſchen Innſchriften verſehenen Seſſel. Die Beſchreibung ihres ganzen Aufzuges und Putzes nimmt viele Zeilen ein, und der, meines Bedünkens, merkwürdigſte Zug darin iſt, daß der Dichter, unter jenen Gemählden, auch das ſeinige erblickt. Dieſes giebt ihm Troſt; und wie er der Liebesgöttinn, von ihrem Sohne, als der Mann, "der ihr hat wider ſait" dargeſtellt wird, ſchießt dieſe ihm einen Pfeil ins Herz, der ihn wieder mit Liebe für ſeinen Gegenſtand erfüllt. Er wirft ſich nun der Göttinn zu Füßen, bittet ſie um die Heilung ſeiner Wunden, und erhält den Rath, ſeiner Geliebten zu ſchreiben, und nur nicht abzulaſſen, weil, wer aushält, immer bey Frauen ſeinen Zweck erreicht: durch ſeine Briefe (nicht durch Thaten) gewinnt er auch endlich ihr Herz; es erfolgt eine Unterredung — und der Dichter ſiegt. — Ein anderes allegoriſches Gedicht, wahrſcheinlich aus dieſem Zeitpunkte, der Krieg der Seele und des Leibes, liegt handſchriftlich zu Wien. — Reyneke de Voß, Lüb. 1498. 4. obgleich wahrſcheinlicher Weiſe nur Ueberſetzung, gehört in ſo fern hieher, als die darin auftretenden Thiere gewiſſe Begebenheiten der Zeit darſtellen ſollen. S. übrigens die Art. **Fabel** und **Satire**. — Seb. Brandt († 1520) Das Narrenſchyff . . . Baſel 1494. 4. Nürnb. 1494. 8. Reutl. 1494. 4. Die mehrern ältern Ausg. ſind in H. Panzers Annalen der ältern deutſchen Litteratur S. 215. angezeigt. Schon in eben dem Jahre, worin es zuerſt erſchien, wurde es, zu Straſb. mit dem Titel: das nuv Schif von Narragonia . . . . erlengert . . . Straſb. 1494. 4. und mit dieſen Vermehrungen, welche ſich aber nicht von Brandt ſelbſt herſchreiben, Ausg. 1495. 1498. Roſtock 1519. gedruckt. Als Allegorie zeugt es von keiner großen Dichtungskraft. S. übrigens den Art. **Satire**. — Johann von Morßheim (Spiegel des Regiments in der Fürſten Höfe, da Fraw Vetrene gewaltig iſt, Oppenh. 1515. 4. Unter dieſem allegoriſchen Titel iſt eine Schilderung des in allen Ständen herrſchenden Verderbens enthalten.) — Melch. Pfinzing († 1536). Die Geuerlichkeiten vnd einsteils der Geſchichten des loblichen ſtreytparen vnd hochberümbten Helds vnd Ritters Herr Tewrdannckhs, (Nürnberg, oder vielmehr Augsburg 1517.) f. mit K. gehören allerdings hieher, ſo unbedeutend auch die allegoriſche Darſtellung iſt. Das Gerücht, unter

dem Nahmen Ernhold, und die Jugend, die männlichen Jahre, und das Alter, unter der Benennung von den Hauptleuten, Fürwittig, Unfalo und Neydthart erſcheinen handelnd darin; das erſtere wird dem Helden zugeſellt, und die leztern verleiten ihn, auf ſeinem Zuge zu der Königinn Ehrenreich, zu allerhand Gefährlichkeiten und ſtürzen ihn in allerhand Unfälle, wodurch ſie ſeine Vermählung zu hintertreiben gedenken. Auch der Nahme des Helden, ſo wie der Königinn, iſt in ſo fern allegoriſch, als, bekannter Maßen, Teuerdank den Kaiſer Maximilian, und Ehrenreich die Prinzeſſinn von Burgund bedeutet. S. übrigens den Art. **Heldengedicht.** — Mit dem Teuerdank verbinde ich zugleich den Weiß Kunig . . . von Marx Treitzſaurwein . . . . Wien 1775. f. mit K. der, in gleichem Zeitpunkte, und, obgleich in Proſa, und ohne allegoriſche Weſen, abgefaßt, denn doch die Geſchichte Maximilians, und ſeines Vaters, unter erdichteten Nahmen, und mit räthſelhaften Anſpielungen, enthält. — In den Beyträgen zur Geſchichte der deutſchen Sprache und Litteratur, Lond. 1777. 8. iſt, Th. I. S. 285 ein kleines allegoriſches Gedicht von Zwingli, der Labyrinth, eingerückt. — Ebendaſelbſt, S. 297 iſt das Wolfgeſang angeführt, welches hierher gehört, ich aber nicht näher kenne. — Von den loſen Füchſen dieſer Welt, Dresden 1585. der Gänſe-König 1607. 8. der Eſelskönig, 1608. 8. Ich verbinde dieſe drey mit einander, obgleich das erſtere eine Ueberſetzung aus dem Brabantiſchen ſeyn ſoll, und das leztere in Proſe geſchrieben iſt, weil in allen dreyen, unter dem Nahmen von Thieren, menſchliche Thorheiten und Laſter dargeſtellt werden. — Georg Rollenhagen († 1609). Auch ſein "Froſchmeuſeler. Der Froſch und Meuſe wunderbare Hoffhaltunge ... in dreyen Büchern . . . Magdeb. 1595. 8. (frühere Ausgaben ſind mir nicht bekannt) iſt eine Darſtellung eben der Art, worin die Thiere menſchliche Rollen ſpielen, und menſchliche Thorheiten begehen. Das 2te Buch iſt in ſo fern das intereſſanteſte, als es, mit Beziehung auf geiſtund weltliches Regiment, ein genauer verbundenes Ganzes ausmacht, und die mehreſte Handlung enthält. Das erſte Buch handelt von dem Hausſtande, das dritte von Kriegesſachen. — Joh. Freinsheim († 1660). Sein Teutſcher Tugendſpiegel, oder Geſang von dem Stamm und Thaten des alten und neuen Hercules, Straſb. 1639. 8. gehört in ſo fern hieher, als Bernhard von Weimar darin, unter dem Bilde des Herkules, beſungen wird. — Joh. Mich. Moſcheroſch († 1669). Seine, unter dem Nahmen, Philander von Sittewalt, herausgegebenen "Wunderliche Satyriſche vnnd warhaftige Geſichte, Straſb. 1645. 8. Leyden 1646. 12. Straſburg 1650. 8. ſind zwar, wie ſchon der Titel ſagt, aus dem Spaniſchen des Quevedo, oder vielmehr aus einer franzöſiſchen Ueberſetzung verſchiedener ſeiner Aufſätze unter dem Titel: Viſions de Quevedo, gezogen, und in Proſa abgefaßt; aber ſie verdienen wegen der auf Deutſchland darin gemachten Anwendung, immer hier einen Platz. Dieſer Geſichter ſind überhaupt vierzehn; und ich will hier bemerken, daß dieſe Art von Dichtung, oder daß Traumgeſichter, wie man bereits geſehen haben wird, eine ſehr gewöhnliche Wendung der Satire und Allegorie dieſer Zeit war. S. übrigens den Art. **Satire.** — Jac. Imm. Pyra († 1744). Nach langen Zwiſchenräumen, gab Pyra wieder ein allegoriſches Gedicht, den Tempel der wahren Dichtkunſt, Halle 1737. 4. und in der 2ten Ausg. der Freundſchaftlichen Lieder, 1749.

8. 2 Th. Das Gedicht beſteht aus fünf Geſängen, in reimfreyen Alexandrinern. Die Dichtkunſt ſelbſt führt den Verf. in ihren Tempel, in deſſen Vorhofe er die Künſte und Wiſſenſchaften, und an deſſen Säulen er die Geſetze der Dichtkunſt angeſchlagen findet. In der Halle entſpringen vier Quellen, Reinigkeit, Flüßigkeit, u. ſ. w. Das Leben des Verf. iſt in dem Nekrolog, Berl. 1785, 8. S. 201 u. f. befindlich. — Joh. El. Schlegel († 1749). Im 4ten Th. ſ. W. S. 92 findet ſich ein, im J. 1741 geſchriebenes in eine Epiſtel eingekleidetes Hochzeitgedicht, welches den Titel: Krieg der Schönheit und des Verſtandes führt. — Unter den neuern Dichtern haben verſchiedene, J. N. Götz (Werke, Mannh. 1785. 8. 3 Th.) Gottl. Conr. Pfeffel (Poetiſche Verſuche, Baſ. 1789—1790. 8. 3 Th. unter andern Th. 3. S. 82. ein Traumgeſicht) u. a. m. kleinere allegoriſche Gedichte geliefert. Auch würde man allenfalls einige Ramlerſche Oden in ſo fern hieher rechnen können, als der Dichter zuweilen die Thaten ſeines großen Friedrichs gänzlich unter Bildern der Vorwelt, darſtellt. — Von proſaiſchen Aufſätzen gehören noch das erſte Stück aus dem Philoſophen für die Welt, Leipzig 1775. 8. — und aus H. Herders zerſtreuten Blättern, Gotha 1785—1787. 8. 3 Samml. die Paramythien (I. S. 165) die Bilder und Träume, und die Blätter der Vorzeit (III. S. 1. und 191.) hieher. — —

Uebrigens kann, zu H. S. Rath, die Naturgeſchichte zu Allegorien zu gebrauchen, noch der Eſſay on the application of natural Hiſtory to Poetry, by J. Aikin, Warringt. 1777. 8. deutſch, mit Zuſätzen, Lpz. 1779. 8. gute Dienſte leiſten. — —

Allegorie in zeichnenden Künſten. Eigentlich können dieſe Künſte nur einzelne Dinge, und von Begebenheiten nur das, was auf einmal, oder in einem untheilbaren Augenblik hervorgebracht wird, vorſtellen. Durch die Allegorie wird darin das Unmögliche möglich gemacht. Allgemeine Begriffe werden durch einzele Gegenſtände, und auf einander folgende Dinge auf einmal, vorgeſtellt. Die Allegorie in den zeichnenden Künſten iſt von der höchſten Wichtigkeit, weil ſie dadurch ihre höchſte Kraft erreichen. Zwar giebt es Liebhaber, die eine ſtarke Abneigung gegen die Allegorie in der Mahlerey haben; und es iſt nicht zu leugnen, daß die meiſten allegoriſchen Gemählde dieſe Abneigung zu rechtfertigen ſcheinen. Entweder ſind ſie ohne Geiſt und Kraft blos von willkührlichen, mehr hieroglyphiſchen, als würklich allegoriſchen Bildern, zuſammengeſetzt, oder ſo unverſtändlich, daß nur ein Oedipus ihre Bedeutung errathen kann. Dieſes aber beweiſt blos, daß ſchlechte Allegorien keinen Werth haben. Würden Kenner der Natur und des Alterthums den Künſtlern beyſtehen, ſo könnte dieſe Art leicht zu einer größern Vollkommenheit gebracht werden. Wir wollen uns deßwegen nicht verdrüßen laſſen, dieſe Sache in die genaueſte Unterſuchung zu nehmen.

Hier iſt die Allegorie die Vorſtellung des Allgemeinen durch das Einzele, oder Beſondere. Einen beſondern Fall vorſtellen, da ein Menſch gerecht oder wohlthätig handelt, dies iſt der gemeine oder natürliche Ausdruk der zeichnenden Künſte; aber die Gerechtigkeit oder Wohlthätigkeit allgemein und durch natürliche Zeichen vorſtellen, iſt Allegorie. Sie iſt aber nicht blos auf Begriffe eingeſchränkt, ſondern erſtrekt ſich auch

auf ganze Vorſtellungen, darinn verſchiedene Begriffe in Eins verbunden werden; ſie kann allgemeine Wahrheiten vorſtellen, und wird dadurch zu einer würklichen Sprache. Sie iſt von der Sprache weſentlich durch die Natur der Zeichen unterſchieden, die in der Sprache willkührlich, in der Allegorie natürlich ſind. Daher iſt die Sprache nur denen verſtändlich, die von der Bedeutung der Wörter unterrichtet ſind; die Allegorie muß, ohne Unterricht über die Bedeutung, verſtändlich ſeyn. Sie iſt eine allgemeine Sprache, allen Menſchen von Nachdenken verſtändlich, wenn ſie gleich keinen Unterricht darinn gehabt haben.

Man muß ſie nicht mit der Bilderſprache verwechſeln, die durch willkührliche Zeichen ſpricht. Dieſer wollen wir den Namen der **Hieroglyphen** zueignen. Sie kommt mit der gemeinen Sprache darinn überein, daß ſie nur denen verſtändlich iſt, welchen die Bedeutung ihrer Zeichen erklärt worden iſt. Es iſt um ſo viel nöthiger, dieſe Begriffe genau zu faſſen, da ſie oft ſelbſt von Kennern verwechſelt werden. Ein ſolcher hat, zum Beyſpiel, eine Erfindung des **Auguſtin Carrache**, als eine ſchöne Allegorie gelobt, die keine Allegorie, ſondern eine Hieroglyphe, oder ein ſo genanntes Rebus, ein bloßes Wortſpiel iſt. Das Gemählde ſtellt den Gott **Pan** vor, den **Amor** überwunden hat, und dieſes ſoll den allgemeinen Satz ausdrüken, **die Liebe überwindet alles** *). Die ganze Erfindung gründet ſich darauf, daß der Name des Gottes **Pan** in der griechiſchen Sprache **alles** bedeutet. Dergleichen Hieroglyphen ſchließen wir von der Allegorie aus.

*) Richardſon. Deſcription des tableaux Tom. III. Part. I. p. 50.

Doch müſſen wir, um dem Gebrauch, und vielleicht auch der Nothwendigkeit, etwas nachzugeben, hierüber nicht allzuſtrenge ſeyn. Es iſt manches hieroglyphiſches Bild ſo unwiderruflich in die Allegorie aufgenommen worden, daß es durchgehends für würklich allegoriſch gehalten wird. Eine weibliche Figur mit Spieß und Schild, einem Helm auf dem Kopfe, auf welchem eine Nachteule ſitzt, und mit einem Bruſtharniſch, iſt kein natürliches Zeichen der Weisheit, und alſo keine wahre Allegorie: indeſſen iſt es unwiderruflich dafür angenommen. Man iſt es gewohnt, vielen blos hieroglyphiſchen Zeichen der Alten den Rang der wahren allegoriſchen Bilder zu laſſen, weil wir von Kindheit auf ſo daran gewohnt werden, daß ſie uns wie natürliche Zeichen vorkommen.

Bey dieſer Gelegenheit iſt hier auch noch vorläufig zu erinnern, daß in der Abſicht, in welcher die redenden und zeichnenden Künſte die Allegorie brauchen, ſich ein Unterſchied findet, der dieſen etwas mehr Freyheit als jenen erlaubt. Die Rede kann ſich überall des eigentlichen Ausdruks bedienen, und geht deßwegen davon nicht ab, als wenn es mit merklichem Vortheil geſchieht. Es würde ein Fehler ſeyn, die allegoriſche Sprache zu brauchen, wo ſie nichts anders ausrichtet, als die gemeine Sprache. Die zeichnenden Künſte haben für allgemeine Begriffe und Sätze keine eigentliche Sprache. Alſo iſt ihnen erlaubt, wenn es auch ohne Verſtärkung des Nachdruks geſchieht, allegoriſch zu ſeyn, und ihre Zeichen blos in die Stelle der gemeinen Sprache zu ſetzen. Es iſt nicht allemal ein Fehler, wenn ihre Allegorie die Sachen nicht ſtärker

ſagt, als der gemeine Ausdruk der Rede. Wenn z. B. auf einer alten römiſchen Schaumünze das Reich unter einer zu Boden geſunkenen Perſon vorgeſtellt wird, die durch den Kaiſer Veſpaſianus wieder aufgerichtet wird, ſo ſagt dieſe Allegorie nicht das geringſte mehr, auch mit nicht mehr Kraft, als der eigentliche Ausdruk der Sprache, **er hat das gefallene Reich wieder hergeſtellt**, ſagen würde. Hier muß dem Zeichner ſchon zum Verdienſt angerechnet werden, was bey dem Redner noch keiner wäre. Man muß alſo in zeichnenden Künſten das ſchon für Allegorie gelten laſſen, was in den redenden noch gemeiner Ausdruk wäre. Indeſſen verdienen immer diejenigen Allegorien unſere vorzügliche Achtung, welche allgemeine Sachen nicht blos verſtändlich, ſondern auch noch mit Kraft und äſthetiſchem Vortheile ausdrüken.

Nun wollen wir die Gattungen der Allegorie näher betrachten. Nach dem Unterſchied ihrer Bedeutung ſind ſie von zweyerley Art: entweder ſtellen ſie uns blos einen einzigen unzertrennbaren Gegenſtand vor; ein unſichtbares Weſen, einen Begriff, eine Eigenſchaft — oder ſie verbinden deren mehrere, um eine Handlung, eine geſchehene Sache, oder eine aus vielen Begriffen zuſammengeſetzte Vorſtellung auszudrüken. Die erſte Art wollen wir **allegoriſche Bilder**, die andere Art **allegoriſche Vorſtellungen** nennen. Sehen wir auf den Unterſchied in der Materie der Allegorie, ſo iſt ſie auch von zwey Arten. Die eine nimmt ihre Bilder ganz aus der Natur, indem ſie z. B. die Arbeitſamkeit durch eine Biene vorſtellt: die andere erdichtet die Bilder ganz oder zum Theil. Jener ſollte man den Namen des **Sinnbildes** geben, dieſer aber den Namen der **eigentlichen Allegorie**.

Wir betrachten alſo zuerſt die allegoriſchen Bilder, ſie ſeyen Sinnbilder oder eigentliche Allegorien. Die gemeinſte Gattung derſelben iſt die, die weiter keinen Vortheil hat, als daß ſie die Vorſtellung der Sache möglich macht. Sie thun nichts mehr, als ein lateiniſches Wort in der deutſchen Sprache, wenn dieſe keines hat, dieſelbe Sache auszudrüken. So ſagt uns das Bild einer Frauensperſon, mit einer geſchloſſenen Krone auf dem Kopf und in einem mit goldenen Lilien bezeichneten Mantel, nichts mehr, als das Wort **Frankreich** ſagen würde. Sie ſind von zweyerley Art: ſolche die blos die Namen der Sache bezeichnen, oder ſie ſchlechtweg nennen, wie z. E. der Froſch und der Eidex in zwey Joniſchen antiken Voluten, welche die Baumeiſter **Batrachus** und **Saurus** bezeichnen ſollen *); oder ſie zeigen die Sache durch eine ihrer Eigenſchaften an, wie die Vorſtellung der Stadt Damaskus durch das Bild einer Frauensperſon, die Pflaumen in der Hand hält **), welche Frucht dieſer Stadt vorzüglich eigen war. Von dieſen Arten ſind ungemein viel allegoriſche Bilder: ſie ſind im Grunde bloße Hieroglyphen; die aber deßhalb, wie kurz vorher iſt angemerkt worden, nicht zu verwerfen ſind. Die Noth hat ſie eingeführt.

Einen höhern Rang verdienen die Bilder, die uns nicht blos ſchlechthin die Namen und das Sichtbare der Dinge anzeigen, ſondern zugleich etwas von ihrer Beſchaffenheit vorbilden. Sie gleichen

*) S. Winkelm. Anm. über die Baukunſt der Alten.

**) Winkelm. Alleg. S. 92.

gleichen den vielbedeutenden Wörtern, deren Ableitung oder Zuſammenſetzung uns ſchon einigermaßen die Erklärung der Sache giebt, ſind natürlich bedeutende Zeichen. So iſt das Sinnbild der Seele oder der Unſterblichkeit, welches die Alten durch einen Schmetterling ausdrüken. Es zeigt nicht blos die Unſterblichkeit an, ſondern auch, daß die Seele erſt dann in ihr rechtes Leben komme, nachdem ſie die Hülle des Körpers abgelegt hat. Das allegoriſche Bild der Gerechtigkeit mit verbundenen Augen und der Waage in der Hand drükt nicht blos das Wort Gerechtigkeit aus, ſondern auch die Eigenſchaft derſelben, daß ſie ſich durch kein Anſehen und keinen Schein verblenden laſſe, daß ſie nicht voreilig ſey, ſondern das Recht auf das Genaueſte abwäge.

Daß dieſe Bilder jenen weit vorzuziehen ſeyen, darf nicht erinnert werden. Eine wichtigere Bemerkung aber iſt es, daß der Künſtler, dem es nicht an Genie fehlt, einem an ſich wenig bedeutenden Bilde durch Anbringung charakteriſtiſcher Züge, eine natürliche Bedeutung geben könne. So hat **Poußin** auf eine geiſtreiche Art den Nil bezeichnet, indem er ihm den Kopf in Schilf verſtekt hat, um anzuzeigen, daß ſein Urſprung noch nicht entdekt worden. Bilder von Sachen, die ſinnliche Eigenſchaften haben, von Ländern, Städten, Flüſſen, können auf dieſe Weiſe durch Zuſätze bedeutender gemacht werden. Es geht auch mit ſolchen an, die blos abgezogene Begriffe vorſtellen. So hat ein griechiſcher Künſtler, Namens **Buphalus**, die Fortuna, oder das Glük auf dieſe vielbedeutende Art abgebildet, daß er ihr eine Sonnenuhr oder einen Gnomon auf den Kopf und ein Horn des Ueberfluſſes in die Hand gegeben *). Unter den geſchnittenen Steinen, die Mariette herausgegeben hat, iſt einer mit einem Bilde, das für eine vielbedeutende Allegorie der Dichtkunſt kann gebraucht werden. Ein Genius ſieht auf einen Gryph; die rechte Hand lehnt ſich auf eine Leyer, die auf einem, auf einen Würfel geſetzten, Dreyfuß ſteht. Der Würfel kann die Richtigkeit der Gedanken, der Dreyfuß die Begeiſterung, die Leyer die Harmonie bedeuten; die drey weſentlichen Eigenſchaften eines Gedichts **).

Diejenigen allegoriſchen Bilder, die aus menſchlichen Figuren beſtehen, können durch Stellung, Charakter und Handlung die höchſte allegoriſche Vollkommenheit erreichen. Durch dieſes Mittel können die an ſich ſo wenig bedeutenden Allegorien der Städte und Länder, ſo bald ſie bey beſondern Gelegenheiten gebraucht werden, höchſt nachdrücklich ſeyn, wenn der Künſtler den Ausdruk in ſeiner Gewalt hat; wenn etwas von dem Geiſt in ihm wohnt, durch welchen **Ariſtides** geführt, den Charakter des athenienſiſchen Volks in einer einzigen Figur ausgedrükt hat. Wie große und mannigfaltige Kraft liegt nicht in dem Bild der Verläumdung, das Apelles gemahlt hat †)? Und wie höchſt fürchterlich iſt nicht das Bild des Krieges beym **Ariſtophanes** ††), da **Mars**, ein ſonſt wenig bedeutendes Bild, in einem ungeheuren Mörſel Städte und ganze Länder zermalmet?

Freylich gehört zu dergleichen Bildern ein Genie, das nur Künſtlern vom erſten Range zu Theil geworden.

*) Pauſanias L. IV.

**) Mariette. Pierres gravées n. 17.

†) S. Lucians Beſchreibung davon.

††) In dem Luſtſpiel der Friede.

worden. Unter der unzählbaren Menge allegoriſcher Bilder auf den Münzen der Alten finden ſich nur wenige, und unter denen, die Winkelmann in ſeinem Werk von der Allegorie in ein Verzeichnis geſammelt hat, kein einziges, von großer äſthetiſcher Kraft. Das höchſte in dieſer Gattung trift man in den Bildern der Gottheit an, die einigermaßen unter die allegoriſchen Bilder können gerechnet werden *). Des **Phidias** Jupiter war nichts anders, als ein allegoriſches Bild der Gottheit; und der berühmte Apollo in **Belvedere**, was iſt er anders als eine vollkommene Allegorie der Sonne, deren immerwährende Jugend, deren reizende Lieblichkeit und niemals ermüdende Würkſamkeit, in dieſem wundervollen Bilde dem Auge zu ſehen gegeben werden?

Künſtler ſollen hieraus lernen, wie ſelbſt ſolche Bilder, die an ſich von ſchwacher Bedeutung ſind, durch das wahre Genie zum höchſten Ausdruk können erhoben werden. Sie ſollen aber zugleich erkennen, daß die Bilder dieſe hohe Kraft nicht durch ſchwache Zeichen, die man attributa nennet, erhalten. Sie ſollen lernen, daß es nicht genug iſt, der Gerechtigkeit die Waage in die Hand zu geben; ſondern die **Themis** mit dem ihr eigenen göttlichen Charakter zu bezeichnen, wie Jupiter und Apollo in jenen erhabenen Bildern mit dem ihrigen bezeichnet worden. Nicht der witzige Künſtler, der kleine und ſubtile Aehnlichkeiten bemerket, ſondern der große Geiſt, der jede Eigenſchaft des Geiſtes, jede Empfindung der Seele ſichtbar machen kann, iſt in ſolchen Erfindungen glüklich.

Zwar gehört auch das kleinere der Zeichenkunſt zur glüklichen Allegorie, um auf das weſentliche zu führen, und die Deutung zu erleichtern. Wir wollen das Bild des Mondes auf der Stirne der **Diana** nicht verwerfen; es leitet uns auf die Deutung; nur muß der Künſtler ſich nicht einbilden, damit der Allegorie Genüge geleiſtet zu haben, und ſich übrigens mit jeder weiblichen Figur, die dieſes Zeichen trägt, begnügen. Dieſe kleinere, ohne weitere Kraft redende Zeichen, ſind in dem allegoriſchen Bilde um ſo viel nöthiger, da die zeichnenden Künſte ſonſt, bey ihren kräftigſten Bildern, uns oft in Ungewißheit laſſen würden. Würde es einem Künſtler auch noch ſo ſehr glüken, in dem Bilde des Saturnus die Zeit auszudrüken, ſo wird ihm noch überdem das Stundenglas, oder ein anderes Zeichen dieſer Art, nicht unnütze ſeyn; weil erſt dieſes uns gleichſam den Namen des Bildes angiebt, deſſen Eigenſchaften hernach aus ſeinem Charakter zu erkennen ſind. Der Zeichner iſt hierinn ungemein viel eingeſchränkter als der Dichter. Dieſer bringt ſeine Allegorie in dem Zuſammenhang an, der leicht auf die Deutung derſelben führet: jener muß gar zu oft ſein Bild allein hinſetzen, wo außer ihm nichts iſt, das ſeine Deutung erleichtert. Darum muß er nothwendig auf Nebenſachen ſehen, die dieſes thun. Nur muß er, wie geſagt, ſich damit nicht begnügen, ſondern auf das Große im Ausdruk arbeiten. Wenn das, was man uns von der Geſchiklichkeit der alten Mahler und Bildhauer berichtet, wahr iſt: ſo haben viele derſelben den Geiſt gehabt, Bilder, wie wir ſie hier fodern, würklich zu machen; ſo muß ihnen in der Allegorie, dem ſchwerſten Theile der Kunſt, nichts unmöglich geweſen ſeyn. Konnte

*) S. Statuen.

Euphranor den **Paris** ſo mahlen, daß man in ihm den Schiedsrichter der Schönheit, den Entführer der Helena, und zugleich den, der den Achilles erlegt hat, erkannte *); ſo müßte wahrlich dem **Euphranor** in der Allegorie nichts zu ſchwer geweſen ſeyn. Wir haben an einem andern Orte **) unſre Meynung über dieſe und ähnliche Nachrichten von der Kunſt der Alten geſagt. Aber es iſt in Wahrheit dem Genie mehr möglich, als der Verſtand begreift, und deßwegen nicht ohne Nutzen, daß neuere Künſtler durch das Beyſpiel der Alten, wenn es auch übertrieben iſt, gereizt werden. Kunſtrichter müſſen es machen, wie der Philoſoph Diogenes in der Moral; ſie können immer den Ton etwas zu hoch angeben ***).

Es wäre zu wünſchen, daß jemand die allegoriſchen Bilder der Alten aus allen Schriften und Cabinetten zuſammen ſuchte, und daraus eine beſſere **Iconologie** machte, als die **Ripa** gegeben hat. Oft fehlt einem Künſtler von Genie nichts, als daß er wiſſe, was andern vor ihm ſchon möglich geweſen. Hätten doch **Leſſing** und **Klotz**, die ſo manchen Schriftſteller durchſuchten, um einen eben nicht ſehr wichtigen Streit fortzuſetzen, ihre Bemühungen hierauf gewendet!

Den nächſten Rang nach den einzeln allegoriſchen Bildern nehmen die allegoriſchen Vorſtellungen ein, welche gewiſſe Lehren oder allgemeine Sätze ausdrüken. Hier gilt der ſo gar oft zur Unzeit angeführte Ausſpruch des **Horaz**:

> Segnius irritant animos demiſſa per aurem
> Quam quae ſunt oculis ſubiecta fidelibus. —

Wenn übrigens ein allegoriſches Gemähld eine Wahrheit mit nicht mehr Kraft ſagt, als es durch den Ausdruk der Rede würde geſchehen ſeyn, ſo hat es den Vortheil der Lebhaftigkeit; weil wir hier ſehen, was wir dort blos im Verſtande, oder in der Einbildungskraft, dem bloßen Schatten der Sinnen, vor uns haben. Kommt zu dieſem Vortheil der allegoriſchen Vorſtellung noch die innerliche Vollkommenheit derſelben, ſo wird ihre Würkung ſo ſtark, daß ſie alle poetiſche Kraft weit übertrifft; und hierinn liegt eben der höchſte Endzwek der Kunſt.

Es ſey mir vergönnt, hier eine Anmerkung zu machen, die vermuthlich noch an mehrern Orten dieſes Werks vorkommen wird, aber nicht zu oft wiederholt werden kann. Es iſt ein großer Mißbrauch der Kunſt, daß noch ſo ſehr durchgehends ein vollkommener Pinſel mehr, als eine vollkommene Erfindung gelobt wird. Dieſes heißt Mittel ohne Rükſicht auf den Endzwek ſchäzen. Die meiſten Kenner gleichen dem Geizhals, der ſich blos im Beſitz eines Mittels, das er niemals zu gebrauchen gedenket, ſelig preiſt. Die glükliche Erfindung einer wichtigen Allegorie giebt einem Gemählde einen größern Werth, als es ſelbſt von **Titians** Pinſel erlangen würde, wenn dieſer nicht mit höherm Verdienſt verbunden iſt. Aber die Laufbahn, die nach dieſem Ruhme führet, kann nur von Genien der erſten Größe glüklich betreten werden. Wenige ſind hierinn glüklich geweſen, und dieſer Theil der Kunſt

*) Euphranoris Alexander Paris eſt, in quo laudatur, quod omnia ſimul intelligantur, index Dearum, amator Helenae et tamen Achillis interfector. Plin. LXXXIV. 8.

**) S. Antik.

***) S. Diog. Laert. in dem Leben des Diogenes.

Kunſt iſt wahrlich die ſchwache Seite der neuen Zeichner, und noch mehr Blöße zeigen die Liebhaber hierinn. Man fährt noch immer fort, die elenden und zum Theil kindiſchen Erfindungen des **Otto Venius**, welche wichtige Lehren des Horaz ausdrüken ſollen, zu loben. Merke es, Sammler der Kupfer! Ich ſage nicht, daß Venius ein ſchlechter Zeichner geweſen, ſondern daß ſeine Horaziſchen Sinnbilder elende Erfindungen ſeyen.

Man kann die ausgeführteren allegoriſchen Vorſtellungen in Anſehung des Inhalts in drey Gattungen eintheilen. In phyſiſche, in moraliſche, und in hiſtoriſche. Es iſt der Mühe werth, hierüber etwas umſtändlich zu ſeyn. Phyſiſche Vorſtellungen ſind ſolche, da ein Gegenſtand aus der Natur in einem etwas ausführlichen allegoriſchen Gemählde vorgeſtellt wird. Eine Jahrszeit, die Nacht, oder eine andre Tageszeit; eines der drey Reiche der Natur; die Natur ſelbſt, im Ganzen betrachtet, und dergleichen. Wir ſprechen hier nicht von blos einzeln Bildern ſolcher Gegenſtände, ſondern von ausführlichen Vorſtellungen, die im Gemählde das ſind, was **Kleiſts** Frühling, oder **Zachariäs** Tageszeiten, in der Dichtkunſt. Solche Gemählde ſtellen einige der wichtigſten Eigenſchaften des Gegenſtandes, den ſie mahlen, vor. Hätte **Pesne** ſeinen Vorſatz ausgeführt, ein Dekengemählde, das er in **Rheinsberg** *), gemahlt hat, und darinn der Anbruch des Tages vorgeſtellt iſt, in Kupfer äzen zu laſſen, ſo würde daſſelbe hier als ein ſchönes Beyſpiel dieſer Art können angeführt werden. Dergleichen Vorſtellungen können eben ſo ausführliche Bilder natürlicher Gegenſtände geben, als die ſind, die Dichter uns vormahlen. Sie ſind gemahlte Gedichte, deren Inhalt aus der ſichtbaren Natur genommen, aber mit ſittlichen und pathetiſchen Gegenſtänden untermenget iſt.

Die zweyte Gattung dieſer Vorſtellungen kann die moraliſche genennet werden. Sie ſtellt allgemeine Wahrheiten und Beobachtungen aus der ſittlichen Welt vor. So iſt die Beobachtung, daß **Dichtkunſt und Muſik große Kraft haben, die Liebe hervorzubringen**, auf einem geſchnittenen Stein *) allegoriſch alſo vorgeſtellt. Amor bittet den Apollo inſtändig und etwas ungeduldig, ihm ſeine Leyer zu geben. Auf einem andern bekannten Stein reitet Amor auf einem Tyger oder Löwen, um anzudeuten, daß die Liebe auch die wildeſten Gemüther zahm mache. Dieſe Allegorie kann mehr oder weniger ausführlich ſeyn. Das ſchon erwähnte Gemählde von der Verläumdung iſt ausführlich, und giebt uns durch mancherley lebhafte Züge die Schändlichkeit dieſes Laſters zu fühlen. Solche Gemählde ſind von den Allegorien der Rede nur darinn unterſchieden, daß ſie dem Auge vorbilden, was die andern der Einbildungskraft durch Wörter vorſtellen. Die Anmerkung, die dem **Pythagoras** zugeſchrieben wird, daß in den Staaten, die eine Zeit lang im Wolſtande geweſen, zuerſt die **Ueppigkeit** ſich einſchleicht, hierauf der **Ueberdruß**, dann **unnatürliche Ausſchweifungen**, auf welche zuletzt der

*) So klein dieſer Ort iſt, ſo bekannt muß er dadurch ſeyn, daß einer der größten jeztlebenden Monarchen ſich daſelbſt zu den großen Thaten vorbereitet hat, die hernach vor unſern Augen ausgeführt worden ſind.

*) Mariette n. 14.

der Untergang folget, iſt ſchon ein Gemählde. Der Mahler darf es nur aus der Einbildungskraft auf die Leinwand bringen.

Die dritte Gattung endlich iſt die hiſtoriſche; da Begebenheiten entweder blos angezeiget, oder umſtändlicher vorgeſtellt werden. Im erſten Falle entſteht die gemeine hiſtoriſche Allegorie, dergleichen man ſo häufig auf den Münzen der Alten und Neuen antrifft; der andre Fall giebt die höhere hiſtoriſche Allegorie, zu welcher die bekannten Gemählde des **Le Brün**, worauf einige Thaten **Ludwigs** XIV. vorgeſtellt ſind, gehören. Dieſe Allegorie ſcheint das höchſte und ſchwerſte der Kunſt zu ſeyn, das nur Mahler vom erſten Range erreichen. Schon in redenden Künſten iſt dieſes das ſchwerſte, daß eine große Begebenheit oder Handlung, in einem merkwürdigen Geſichtspunkte gefaßt, durch eine einzige Periode der Rede ſo ausgedrukt werde, daß wir durch Hülfe eines Hauptbegriffs das Beſondere derſelben überſehen können.

Wer darinn glüklich ſeyn will, der muß nicht nur, wie der große Redner, ungemein viel zuſammen zu faſſen, ſondern es noch überdieß ſichtbar zu machen wiſſen. Darinn liegt der Grund der ſo ſehr großen Seltenheit vortrefflicher Allegorien dieſer Art, deren Kunſt etwas näher entwikelt zu werden verdienet. Die allegoriſche Vorſtellung einer Begebenheit hat eigentlich nichts erzählendes; denn ſie ſtellt nicht ſowol die Begebenheit, als eine wichtige viel ſagende Anmerkung über dieſelbe vor, dergleichen etwa große Geſchichtſchreiber machen, da ſie eine Begebenheit in einem beſonders merkwürdigen Geſichtspunkt vorſtellen, wie es **Tacitus** oft thut, als; breves et infauſtos populi romani amores *). Ihr Endzwek geht nicht auf die Ueberlieferung der Geſchichte, dieſes kann auf eine leichtere und beſſere Art geſchehen; ſondern auf die Darſtellung derſelben in einem ſehr lebhaften Geſichtspunkte. Dieſes Geſchäft iſt für den Geſchichtſchreiber ſchon ſehr ſchwer, für den Mahler iſt es ein Gipfel der Kunſt, den die größten Meiſter ſelten glücklich erreichen. Die Geſchichte, welche dabey zum Grunde gelegt wird, muß ſehr bekannt ſeyn, zugleich aber entweder Um in ihren Abſichten, oder in ihren ſtänden, oder in ihren Folgen, etwas allgemein merkwürdiges haben. Dieſes Allgemeine macht eigentlich das Weſen der Allegorie aus.

In der Gallerie von Düſſeldorf iſt ein Gemählde von **Raphael**, das einen Jüngling in dikem Gebüſche an einer Quelle ſitzend vorſtellt, aus welcher er Waſſer geſchöpft, das er in einer Schaale vor ſich hält. So weit iſt dieſes Stük blos hiſtoriſch, und mehr kann ein gemeiner Mahler auch mit **Titians** Pinſel nicht ausdrüken. Aber Raphael wußte in dieſer einzelnen Figur hohe Gedanken, ein ſo erhabenes Nachdenken über eine Schaale voll Waſſer auszudrüken, daß man in dem Jüngling **Johannes den Täufer** erkennt, der in der Wüſte ſeinen göttlichen Beruf überdenkt, und itzt glaubt man, ſeine erhabene Gedanken über die Taufe ſelbſt zu empfinden. Dieſes gränzet nun ſchon an die hohe Allegorie. Wer nur Körper mahlen kann, muß ſich daran nicht wagen. Wenn er auch für jeden einzeln Begriff ein noch ſo richtiges Bild hätte, ſo würde der doch nur eine leſerliche Hieroglyphe, aber keine Allegorie

*) Tac. Annal. II, 42.

legorie darſtellen. Dieſe muß uns nicht den Buchſtaben der Geſchichte, ſondern ihren Geiſt geben.

Darauf kommt es alſo zuerſt an, daß der Künſtler in dem Körper der Begebenheit, die er allegoriſch vorſtellen will, eine Seele entdeke, und dann, daß er das unſichtbare Weſen derſelben ſichtbar mache. So müßte uns ein allegoriſches Gemählde von Alexanders Eroberungen des perſiſchen Reichs, nicht Schlachten und Feldzüge, ſondern entweder edle Rachgier, die, von einem übermüthigen Fürſten, an einem freyen Volke verübte Gewaltthätigkeit zu rächen; oder ausſchweifende Herrſchſucht mit allen ihren üblen Folgen, wenn ſie einem ſchon mächtigen Fürſten von großem Verſtande beywohnet; oder etwas dergleichen vorſtellen, das uns gleich in einen Geſichtspunkt ſtellt, aus welchem wir die Sache im Ganzen überſehen können. Hat der Künſtler die Seele ſeiner Geſchichte erſt entdeket, ſo wird ihm nicht ſchwer werden, das Beſondere, wodurch die Begebenheit angezeigt werden kann, zu erfinden. Perſonen, Zeiten, Oerter laſſen ſich endlich ohne Namen und Schrift noch wol kenntlich machen.

Wenn es wahr iſt, was uns die Alten von dem Mahler **Ariſtides** ſagen, daß er in einem einzigen Bilde den, aus widerſprechenden Zügen zuſammengeſetzten, Charakter des atheninenſiſchen Volks richtig ausgedrükt habe; ſo dürfen wir hoffen, daß uns einmal die Kunſt allegoriſche Gemählde, wie etwa die folgenden dem Inhalte nach wären, liefern möchte. Die Verbeſſerung der Sitten durch die Wiederherſtellung der Wiſſenſchaften; das große Werk der Kirchenverbeſſerung in ſeinen wichtigſten Folgen, oder in ſeinen Urſachen; die Entdekung der neuen Welt durch den Columbus in einigen der wichtigſten Würkungen derſelben. Dergleichen Vorſtellungen ſind nicht gemahlte Erzählungen, wie ſo viel halb allegoriſche und halb hiſtoriſche Gemählde, ſondern Vorſtellungen von der Natur oder von der Würkung gewiſſer Handlungen. So viel war hier über die Beſchaffenheit der Allegorie, über ihre Arten und über den Werth derſelben zu ſagen. Folgende Anmerkungen beziehen ſich auf die Erfindung und auf den Gebrauch derſelben.

Die Vollkommenheit der Allegorie hängt größtentheils von der glüklichen Erfindung einzeler allegoriſcher Bilder ab. Eine Sammlung der beſten, die ſchon vorhanden ſind, mit genauer Beurtheilung ihres Werths, würde dieſen ſo wichtigen Theil der Kunſt ſehr erleichtern. **Winkelmann** hat einen Anfang dazu gemacht; aber es fehlt noch immer an der Entwiklung einleuchtender Grundſätze zu Erfindung der Bilder. Für denjenigen, der auf dieſem Pfad gründlichen Ruhm zu erwerben ſucht, möchten folgende Anmerkungen von einigem Nutzen ſeyn.

Bloße Hieroglyphen, die aus Noth gebraucht werden, laſſen ſich am leichteſten erfinden. Ein Wapenſchild, eine äußerliche in die Augen fallende Sache, iſt dazu ſchon hinlänglich. Doch ſollten bloße Anſpielungen auf Namen, wie ein Mann zu Pferde, um den Namen Philippus anzuzeigen,*) wenn ſie gleich in den Antiken häufig vorkommen, verbannet werden. Dergleichen Bilder konnten nur zu der Zeit entſchuldiget werden,

*) S. Winkelmann von der Allegorie S. 99. wo noch viel dergleichen mit dem Namen der Allegorie beehrte Wortſpiele vorkommen.

den, als man noch nicht ſchreiben konnte, und ſollte auch itzt nicht gebraucht werden, als da, wo die Schrift oder ein anderes Zeichen ſchlechterdings unmöglich iſt. Unter die Hieroglyphen, die in der Allegorie gute Dienſte thun, rechnen wir auch ſolche Zeichen, welche zwar keine natürliche, aber eine in den Gebräuchen gegründete Bedeutung haben. So ſind Zepter und Kronen, Könige und Regenten zu bezeichnen, Widderköpfe und Opferſchaalen in den doriſchen Frieſen, wodurch Tempel angedeutet werden, Kriegsarmaturen auf Zeughäuſer und dergleichen Bilder dieſer Art haben keine Schwierigkeit. Eine gute Bekanntſchaft mit den Gebräuchen der Völker giebt ſie von ſelbſt an die Hand.

Wahre allegoriſche Bilder, welche eine Eigenſchaft der Sache, die ſie vorſtellen, ausdrüken, ſind ſchwer zu erfinden. Dazu gehört, daß man die Begriffe der Sachen, welche vorzuſtellen ſind, deutlich entwikle, und in ihrer größten Einfalt ſehe, beſonders das Eigenthümliche, was die Sache am gewiſſeſten bezeichnet, deutlich faſſe. So hat jede Tugend außer dem, was ſie mit den übrigen gemein hat, etwas Eigenthümliches und Bezeichnendes, entweder in ihrem Urſprung oder in ihrer Würkung; für dieſe muß der Künſtler ein Zeichen finden. Hiezu dienet, was anderswo*) von Erfindung der Bilder überhaupt iſt angemerkt worden. Alle dort angeführten Arten der Bilder haben hier ſtatt.

Einige allegoriſche Bilder haben die Natur der Beyſpiele, wie **Oreſtes und Pylades**, als ein Bild der Freundſchaft; andere der Gleichniſſe, wie ein Schiff mit aufgeblaſenen Segeln, als ein Bild des glüklichen Fortganges; andere der eigentlichen Allegorie, wie ein Sieb, das zum Waſſerſchöpfen gebraucht wird, als ein Bild einer eitlen Unternehmung. Die Wahl dieſer Gattungen der allegoriſchen Bilder wird durch die beſondern Umſtände, darinn man ſie braucht, beſtimmt. So könnte zum Exempel in einem Gemählde, da zwey Männer ſich über einen vor ihnen ſtehenden Jüngling ernſtlich unterreden, der Inhalt ihrer Unterredung durch die Allegorie des Beyſpiels deutlich ausgedrükt werden, wenn einer der beyden Männer auf ein in dem Zimmer hangendes Gemählde deutete, das den Achilles vorſtellt, als Ulyſſes an dem Hofe des Lykomedes ihn ausforſcht. Denn dadurch würde angedeutet, daß die Unterredung den natürlichen Beruf des Jünglings zu einer gewiſſen Lebensart zum Inhalt habe. Hingegen drükt ein einziges allegoriſches Bild des Schmetterlings, auf den Sokrates, in ernſten Betrachtungen vertieft, ſeine Augen heftet, hinlänglich aus, daß er über die Unſterblichkeit denke.

So muß die Wahl der Bilder allemal durch den Gebrauch derſelben beſtimmt werden. Bilder der eigentlichen Allegorie bekommen ihre Bedeutung fürnehmlich, wenn ſie nicht für ſich da ſtehen, ſondern geſchikt mit andern Gegenſtänden verbunden ſind. So können Mohnköpfe verſchiedene Bedeutungen haben. In einen Kranz um die Schläfe einer ruhenden Perſon gewunden, bedeuten ſie den Schlaf. Es wäre aber auch leicht, ſie in anderer Verbindung zum Bilde der Fruchtbarkeit zu machen.

Alſo gehört es zur Erfindung der Bilder, daß man ihren Gebrauch

*) S. Bild.

brauch genau vor Augen habe. Diejenigen ſcheinen die beſten zu ſeyn, welche als Attributa, oder Kennzeichen, menſchlichen Figuren beygelegt werden; weil ſie auf dieſe Art mit der Vorſtellung einer Handlung können begleitet werden, wodurch ihre Bedeutung viel größer und auch kräftiger wird. So könnte die Eitelkeit, ſich andern zur Bewunderung darzuſtellen, durch das Bild eines Pfauen wol ausgedruckt werden; aber brauchbarer wird die Allegorie, wenn man eine weibliche Figur dazu wählt, an der man die Pfauenfedern als ein Abzeichen anbringt. Denn dadurch hat man Gelegenheit, durch den Ausdruk des Charakters, durch Stellung und Handlung die Allegorie viel beſtimmter und nachdrüklicher zu machen; deßwegen haben die griechiſchen Künſtler ſo viel allegoriſche Perſonen erdacht. Ein ſehr ſchönes Beyſpiel iſt das oben erwähnte Bild der Nothwendigkeit aus dem Horaz.

Von der glüklichen Erfindung einzeler Bilder hängt auch die Erfindung ganzer Vorſtellungen ab, ſie ſeyen von der phyſiſchen, moraliſchen oder hiſtoriſchen Gattung. Dieſe Vorſtellungen müſſen nothwendig durch handelnde Perſonen angedeutet werden; denn eine aus bloßen Zeichen zuſammen geſetzte Vorſtellung, nach Art der hieroglyphiſchen Schrift auf ägyptiſchen Denkmälern, verdient den Namen eines allegoriſchen Gemähldes niemals. Es würde vergeblich ſeyn, beſondre Regeln zur Erfindung ſolcher Gemählde geben zu wollen. Inzwiſchen kann es doch nützlich ſeyn, wenn der Künſtler die drey Hauptwege zur Erfindung der Allegorie fleißig überdenkt, und ſich übet, durch dieſelben zu allegoriſchen Vorſtellungen zu gelangen.

Der erſte und leichteſte iſt der Weg des Beyſpiels; da von der Sache, welche man allgemein vorſtellen will, blos beſondere Fälle, als Beyſpiele vorgebildet werden, welche, entweder durch den Ort, oder gewiſſe Nebenumſtände, leicht eine allgemeine Bedeutung bekommen können. Ein alter Mahler oder Bildhauer durfte nur in einem Tempel der Fortuna, den **Dionyſius in Corinth**, den **Tyrtäus** an der Spitze eines Heeres, den **Marius**, wie er ſich in einem Sumpf verſtekt, **Beliſarius**, der um Almoſen bittet, oder andere, eben ſo treffende, beſondere Fälle großer Glüksveränderungen, vorſtellen; ſo war die Allegorie ſchon da. Der Ort allein verwandelte dieſe beſondere Fälle in allgemeine Vorſtellungen über die Macht des Glüks, dem nichts zu hoch iſt, um niedergedrükt; nichts zu niedrig, um erhöhet zu werden. Eine von den erwähnten Vorſtellungen, blos in einem Zimmer gemahlt, macht noch keine Allegorie aus. Doch würde es einem nachdenkenden Künſtler nicht ſchwer werden, ſie zur Allegorie zu machen. Ein Tempel der Fortuna, irgendwo in dem Gemälde ſelbſt gut angebracht, auch blos allegoriſche Verzierungen des Namens, der das Gemählde einfaßt, wären dazu hinlänglich.

Der Weg des Gleichniſſes iſt ſchon ſchwerer. Der Künſtler muß erſt ein gutes Gleichniß erfinden, das ſeinen Gedanken wohl ausdrüket, hernach aber durch eine andre Erfindung die Deutung deſſelben anzeigen. Ein Gemähld, auf welchem zu ſehen wäre, wie ein Sturmwind eine gewaltige Eiche niederreißt, hingegen kleinere ſchlanke Bäume und Sträucher blos etwas niederbeuget,

get, könnte als eine bloße Landſchaft angeſehen werden. Es würde aber zur Allegorie werden, wenn auf demſelben Gemählde Perſonen vorgeſtellt würden, an denen man deutlich merkte, daß ſie die Vorſtellung als ein Gleichniß auf die allgemeine Lehre anwenden, daß den Widerwärtigkeiten eine gemäßigte, nachgebende Gemüthsart, und nicht ein ſtolzer widerſetzlicher Sinn, entgegen zu ſetzen ſey. Eine mittelmäßige Erfindungskraft kann durch dieſen Weg zu ſchönen allegoriſchen Gemählden kommen.

Der dritte Weg durch bloße Sinnbilder, iſt der ſchwerſte, aber auch, wenn er glüklich betreten wird, der vollkommenſte; indem er am weiteſten führt. Wer durch dieſen Weg die Gewalt und die mancherley ſeltſamen Würkungen des Glüks vorſtellen wollte, müßte es durch lauter erdichtete Bilder thun, neben denen nichts wahres oder eigentliches ſtünde, wie in den beyden vorhergehenden Beyſpielen. Daher werden dergleichen Vorſtellungen, reine **Allegorien** genennt. Das Glük würde z. E. als eine Göttin auf einem Thron ſitzen. Man würde ihr ſolche **Attributa** geben, wodurch verſchiedene Züge ihrer Macht ſowol, als ihres Eigenſinnes angedeutet würden. Ein Zauberſtab in der Hand, könnte die ſchnellen und wunderbaren Würkungen ihrer Macht ausdrüken. Ihren Thron könnte man ſchwebend, und von verſchiedenen, in allegoriſcher Geſtalt erſcheinenden Winden getragen, vorſtellen, um ſowol die Schnelligkeit, als die Unbeſtändigkeit ihrer Wendungen auszudrüken. In dem Geſicht und in der Stellung könnte Wankelmuth, Eigenſinn, Frechheit und Unbeſonnenheit ausgedrükt werden. Wollte man die Vorſtellung ausführlicher machen, ſo könnte in verſchiedenen Nebenbildern noch viel angezeiget werden. In dem Gefolge der Göttin könnten Reichthum und Armuth, Hoheit und Sclaverey, und verſchiedene Bilder dieſer Art erſcheinen. Vor ihr her könnte die Sicherheit ziehen oder etwas ähnliches, um anzuzeigen, daß das Glük unerwartet kömmt, und verſchiedenes von dieſer Art.

An dergleichen allegoriſche Vorſtellungen aber muß ſich kein Künſtler wagen, als der ſich getrauet in das Heiligthum der Kunſt zu dringen, wo **Apelles** und **Raphael** zu allen Geheimniſſen derſelben ſind eingeweihet worden. Denn hier gilt fürnehmlich, was **Horaz** von den Dichtern ſagt:

— mediocribus eſſe Poetis
Non homines, non dii, non conceſſere columnae.

Eben deßwegen, weil die reine Allegorie, wenn ſie gut iſt, das Höchſte der Kunſt ausmacht, ſo wird ſie, wenn ſie in ihrer Art ſchlecht iſt, zum verächtlichſten derſelben.

Der Gebrauch der Allegorie iſt vielfältig. Die Baukunſt bedient ſich ihrer, um ihren Werken Zeichen ihrer Beſtimmung einzuprägen. So wird ſie in den Verzierungen des doriſchen Frieſes gebraucht, wo die Widderköpfe und Opferſchaalen ſich zu Tempeln; Schilder und Waffen, wie an dem Fries des Berliniſchen Zeughauſes, zu Kriegsgebäuden; Wappenſchilder, Zepter und Kronen, wie an dem Fries des Berliniſchen Schloſſes, zu Paläſten der Monarchen, ſchiken. Durch dergleichen allegoriſche Verzierungen, die an verſchiedenen Theilen der Gebäude anzubringen ſind, können,

nen ſelbige auch zugleich einen beſtimmten Charakter, und, wenn es erlaubt iſt, ſich ſo auszudrüken, ihre eigentliche Phyſiognomie bekommen. In dieſer Kunſt aber kann die Allegorie nicht nur in Zierrathen, ſondern auch in ganzen Werken angebracht werden. Statuen und Gemählde, in Tempeln, in Gerichtshöfen und andern öffentlichen Gebäuden, können mit großem Vortheil angebracht werden, um den Hauptzwek der Künſte zu erreichen *).

Die Alten haben die Allegorie häufig zur Bezeichnung ihrer Geräthſchaften angebracht; Leuchter, Lampen, alle Arten der Gefäße, Tiſche, Stühle, wurden vielfältig mit allegoriſchen Bildern ausgeziert. Solche Allegorien haben freylich keinen beträchtlichen Nutzen; ſie dienen inzwiſchen doch dazu, daß ſie auch die gemeineſten Sachen intereſſant machen; daß die Vorſtellungskraft auch bey den gleichgültigſten Beſchäftigungen etwas gereizt wird; welches doch auch ein Zwek der ſchönen Künſte iſt **).

Inzwiſchen haben die hieroglyphiſchen und allegoriſchen Verzierungen ſolcher, zum täglichen Gebrauche dienender, Sachen den wichtigen Nutzen, daß ſie dem Mahler ſehr oft in ſeinen allegoriſchen Arbeiten große Dienſte thun, die Perſonen oder auch allegoriſche Bilder zu bezeichnen. Ein Schäferſtab auf einem Grabmal kann ſchon hinlänglich ſeyn, die Perſon anzudeuten, die darunter liegt, und bey Vorſtellung einer Handlung kann oft eine ſolche Kleinigkeit der ganzen Vorſtellung eine Deutlichkeit geben, die ſie ſonſt nicht haben würde.

Am öfterſten kommt die Allegorie auf Schaumünzen vor; wiewol ſie, ſeitdem die Schrift erfunden worden, dort am wenigſten nöthig iſt. Denn in den meiſten Fällen wird die Sache, die man ſagen will, durch wenig der Münze eingeprägte Buchſtaben beſſer geſagt, als durch Bilder. Wichtiger iſt ſie, wenn der Künſtler ſo glüklich iſt, eine vielbedeutende Allegorie auf ſeine Münze zu bringen, die das, was die Schrift blos anzeiget, auf eine lebhafte und umſtändliche Weiſe ausdrükt. Dergleichen Vorſtellungen aber ſind ſelten *).

Eine ähnliche Bewandtnis hat es mit dem Gebrauch der Allegorie auf Grabmälern, und auf Ehrenmälern. Blos einige hiſtoriſche Umſtände zu bezeichnen, kann die Schrift vortheilhafter, als ein Bild ſeyn. Der auf dem Grabſtein des Diogenes eingegrabene Name hätte ſich eben ſo gewiß darauf erhalten, als das Bild eines Hundes, und hätte gewiſſer die Perſon bezeichnet. Nur eine abergläubiſche Verehrung der Alten kann dergleichen Allegorien auf Denkmälern ſchön finden **). Soll ſie auf ſolchen Werken einen Werth haben, ſo muß ſie vielbedeutend ſeyn, und mehr ſagen, als eine Schrift hätte ſagen können, oder es mit größerer Kraft ſagen. Ein ſehr ſchönes Beyſpiel eines Denkmals, das mehr ſagt, als eine Schrift würde geſagt haben, iſt das, welches der Bildhauer **Nahl** in der Kirche zu Hindelbank, einem Dorfe unweit Bern in der Schweitz, geſetzt hat †). Ueberhaupt können diejenigen Vorſtellungen die kräftigſte Bedeutung haben, in denen Figuren

*) S. Künſte. **) S. Künſte.

*) S. Schaumünze.

) S. Winkelmann von der Alleg. V Capitel. Beyſpiele von allegoriſchen Vorſtellungen auf Grabmälen findet man häufig beym **Pauſanias.

†) S. Denkmal.

ren von menſchlicher Bildung angebracht ſind; weil der Ausdruk des Geſichtes allein oft mehr ſagen kann, als alle Worte.

Dahin gehören alſo auch die Statuen der heidniſchen Gottheiten, welche, wie ſchon geſagt, im Grunde nichts als Allegorien ſind, und die entweder in Tempeln, oder andern öffentlichen Orten, als ſymboliſche Vorſtellungen zu beſtimmtem Endzwek aufgeſtellt werden *).

Endlich macht auch die Mahlerey für ſich ſelbſt einen vielfältigen Gebrauch von der Allegorie, durch ganz allegoriſche Gemälde, oder durch Einmiſchung der Allegorie in hiſtoriſche Vorſtellungen. Die erſtern können einen großen Werth bekommen, wenn ſie wichtige Gegenſtände des Geiſtes oder des Herzens, auf eine höchſt lebhafte Art dem Auge darſtellen, um den Eindruk derſelben deſto ſtärker zu machen. Gemählde von dieſer Art, die von einigem Werth wären, ſind zwar, wie ſchon angemerkt worden, ſehr ſelten, und dieſer höchſt wichtige Theil der Kunſt iſt noch zu unvollkommen, und erwartet Künſtler von beſonders glüklichem Genie, um ſich empor zu heben.

Die Einmiſchung der Allegorie in hiſtoriſche Gemählde iſt von zweyerley Art. Entweder eine bloße ſymboliſche Bezeichnung der Perſonen, der Oerter, der Zeiten, oder eine Einführung allegoriſcher Perſonen unter die hiſtoriſchen. Ueber die erſtere Gattung iſt bereits kurz hiebevor geſprochen worden. Wir merken hier noch dieſes an, daß es allemal beſſer iſt, den Mangel guter ſymboliſcher Zeichen lieber durch eine wol angebrachte Schrift, als durch erzwungene Hieroglyphen zu erſetzen. So haben es **Raphael** und **Poußin** gemacht; jener in einem Gemählde der farneſiſchen Gallerie, wo man die Hauptperſon, und folglich den Inhalt des Gemähldes hätte verkennen können, wenn nicht der Mahler durch Anbringung der Schrift: genus unde latinum; deutlich angezeiget hätte, daß das Gemählde die Venus mit dem Anchiſes vorſtellt. Eben ſo vortheilhaft hat der franzöſiſche Mahler den eigentlichen Geiſt eines ſeiner Gemählde durch dieſe, auf ein vorgeſtelltes Grabmal geſchriebene Worte: **Auch ich war in Arcadia**, angezeiget *). Die andere Gattung wird von einem feinen Kunſtrichter **), als etwas widerſinniſches und unnatürliches, gänzlich verworfen. Man kann ſeine Gründe an dem angeführten Orte nachleſen. Sie ſind ſo ſtark, daß man ihm ſchwerlich den Beyfall verſagen kann. Indeſſen iſt dieſes, ſo wie die Einmiſchung der Mythologie in die heutigen Oden †) eine Sache des Gefühls, die man denen laſſen kann, die ſich daran vergnügen.

Doch ſcheinet dieſes auf der andern Seite eine gegründete Foderung zu ſeyn, daß allegoriſche Perſonen nicht ſollten Antheil an der Handlung nehmen. Es ſcheinet, daß auch, was oben von dem Gebrauche der allegoriſchen Weſen in dem Gedichte iſt erinnert worden, auch dem Mahler zur Regel dienen könnte. Wie nun ein Dichter, der einen ſchlauen Liebesſtreich beſchrieben hat, gar wol hinzu ſetzen könnte, daß **Venus** und die Liebesgötter ſich darüber gefreuet haben; ſo könnte auch ein Mahler, wenn er einen ſolchen Streich hiſtoriſch und

*) S. Statuen.

*) S. du Bos Refl. ſur la poeſie et la peint. T. I. ſect. 6.

**) S. Du Bos.

†) S. Mythologie.

und von bekannten Perſonen vorgeſtellt hätte, wie es ſcheinet, ohne Anſtoß den geiſtreichen Einfall dabey anbringen, wodurch **Alban** ſeinem Gemählde von dem Raub der Proſerpina ein großes Leben gegeben hat. Man ſieht auf dieſem Gemählde den Pluto mit der entführten Proſerpina davon eilen. In der Luft ſieht man einige Liebesgötter, die durch ihr Tanzen und allerhand kindiſchen Muthwillen eine große Freude zu erkennen geben. Auf der andern Seite ſieht man die Venus, zu welcher Amor voll Freude hinfliegt, um ſie glükwünſchend zu küſſen*). Dieſes iſt gewiß eine der artigſten Einmiſchungen allegoriſcher Perſonen in ein hiſtoriſches Gemählde, welches wol ſchwerlich von irgend einem Kenner wird gemißbilliget werden. Sie kann zum Muſter dienen, wie eine ſo ſchlüpfrige Sache mit vollkommenem Beyfall könne behandelt werden. Hätte **Rubens** in der Gallerie von Luxemburg die Einmiſchung der Allegorie mit ſo viel Geiſt behandelt, als Alban gezeiget hat, ſo würde **Dü Bos** vermuthlich weniger Abneigung gegen dieſe Gattung der Gemählde geäußert haben.

*) S. Gemählde der königlichen Gallerie zu Dresden.

✤ ✤

Von der Allegorie in den **zeichnenden Künſten** überhaupt, beſonders aber in der **Mahlerey**, handeln unter mehrern: Giov. P. Lomazzo, in 7ten Buche ſ. Trattato dell' arte della Pittura . . . . S. 527. der Ausg. von 1585. 4. in 33 Kap. worin er die, den verſchiedenen Gottheiten des Alterthumes zu gebenden Geſtalten zu beſtimmen ſucht. Ger. Laireſſe, unter der Aufſchrift: "Von der Anordnung der Bilder, welche die Sinne bezeichnen," in ſ. Großen Mahlerbuche, im 11ten Kap. des 2ten Buches, Bd. 2. S. 102 und f. — R. de Piles, von ihrer Erfindung und den Eigenſchaften derſelben, in ſ. Cours de Peint. S. 56 u. f. der Amſterd. Ausg. von 1766. 12. — Du Bos, von allegoriſchen Perſonen, und allegoriſchen Perſonen überhaupt, in den reflex. crit. . . . B. I. Abſchn. XXIV. S. 176. der Dresdner Ausg. — Joh. Winkelmann, von dem Nutzen, und den Vorzügen der Allegorie, in der Schrift von der Nachahmung der griech. Werke, S. 39. 2te Aufl. — H. v. Hagedorn, von den Geſetzen der Allegorie; von ihrer Entſtehung in der Kunſt; in wie fern Mahler ganz neue allegoriſche Perſonen ſchaffen können; von den Schwierigkeiten ganz allegoriſcher Zuſammenſetzungen; von dem behutſamen Gebrauche derſelben; von den Gebäuden, bey welchen ſie unentbehrlich iſt, in ſ. Betrachtungen über die Mahlerey, S. 152 u. f. und S. 458 u. f. — Frz. Chrſtph. v. Scheyb, handelt, unter der Aufſchrift: "die Allegorie, oder die heimliche Bedeutung," im 15ten Abſchn. ſ. Oreſtrio, Th. 1. S. 166. von der Wirkung allegoriſcher Perſonen überhaupt, und ihrer Wirkung in Verbindung mit wirklichen Perſonen; von der nöthigen Vorſicht und Mäßigung darin; von den Fällen, worin Allegorie nothwendig iſt, und d. m. — Von der Behutſamkeit im Gebrauche der Allegorie in bibliſchen Gemählden, wird in der neuen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften Bd. 10. S. 99. — Von der Allegorie in der **Bildhauerey**, in der Plaſtik, S. 127 u. f. — Von der Allegorie auf **Münzen**, in den kritiſchen Wäldern III. S. 87. und im Laokoon, S. 16. Anm. h. gehandelt. — Ein Aufſatz über Allegorie von H. Moritz, im 2ten St. des 3ten Bandes der Monatſchr. der Berliner Academie der Künſte. — Auch ſind hieher noch

die zwey Diſſertationen: Artificem ea, quae ſibi non conveniunt, fingentem poetae monitorem proponit, Vitt. 1764. 4. von Benj. Gottl. Laur. Boden zu zählen. — Vielleicht würde alles Raiſonnement über Allegorie, und über allegoriſche Darſtellungen eine beſtimmtere Wendung erhalten, wenn man dieſe Benennung ſolcher Darſtellungen (welche, im Vorbeygehn geſagt, von den frühern Italieniſchen Künſtlern ſelbſt nie, ſondern an deren Stelle immer das Wort iſtoria von ihnen gebraucht wurde) mit der Benennung **mahleriſche Dichtung** vertauſchte. Eigentlich allegoriſiren kann der bildende Künſtler nicht. Nur, durch die Stelle, welche ſein Werk einnimmt, nur durch ſeinen Zweck dabey, nur durch die Veranlaſſung dazu, wird es Allegorie. Aber durch alles dieſes iſt **das Werk ſelbſt** es noch nicht; es iſt Darſtellung irgend einer, wahren, oder erdichteten, Begebenheit, irgend eines Gedankens; und weit entfernt, jene, oder dieſen, zu verhüllen, oder unter einem andern Bilde zu zeigen, ſoll es ſolche vielmehr, in der Geſtalt, welche der bildende Künſtler ihnen zu geben vermag, **ganz eigentlich** verſinnlichen, vergegenwärtigen, anſchaulich machen. Der berühmte Neptun des Rubens iſt nur in ſo fern Allegorie, als er Anſpielung auf die glückliche Ueberfahrt eines Gouverneurs der Niederlande war. Iſt nun aber die Allegorie in den bildenden Künſten blos **Dichtung**: ſo fragt es ſich, ob der bildende Künſtler, bey Darſtellung gewiſſer wirklicher Begebenheiten, nicht dichten dürfe? Ob er, bey allen, dichten könne? Ob Darſtellung einzeler, groſſer und guter, Gedanken ſich mit dem Weſen ſeiner Kunſt, und, unter welchen Bedingungen, ſie ſich damit verträgt? u. ſ. w. Zu der Unterſuchung, und Aufloſung dieſer Fragen gebricht hier der Raum; ſo viel iſt aber gewis, daß, mit Hülfe des Begriffes von **Dichtung** viele Kunſtwerke ſich glücklicher, als es ſo oft geſchieht, erklären laſſen, oder viel verſtändlicher werden. Auch iſt es wohl keinem Zweifel unterworfen, daß der wirkliche, wahre Künſtler eben ſo gut, als der eigentliche Dichter, bey allen ſeinen Werken, mehr oder weniger, Dichter iſt. —

Zu der **Kenntniß**, und zu der **Darſtellung** ſogenannter allegoriſcher Perſonen und allegoriſcher Kunſtwerke, können auſſer mehrern, folgende Schriften dienen: Philoſtratorum Imagines, und Calliſtrati Deſcript. ſtatuar. in den Philoſtrat. Oper. S. 755 u. f. Ed. Olear. franzöſiſch, mit den ſämmtlichen Werken derſelben, von Blaiſe Vigenere, Bourb. 1596. f. Par. 1611. 4. und die beyden angeführten Schriften, einzeln, mit Anm. von Th. Embry, Images, ou tabl. de platte peinture . . . Par. 1615. 1629. 1637. f. deutſch, mit den ſämmtlichen Werken, von Dav. Chrſtn. Seybold, Lemgo 1776. 8. Die erſtern beſtehen, bekannter Maaßen, aus 81 Beſchreibungen von, vorgeblichen, oder wirklichen, Abbildungen gröſtentheils mythologiſcher Perſonen, und die leztern aus 14 Beſchreibungen von dergleichen Statuen. — P. Ovidii M. Metamorph. Lib. XV. Wegen der Ausg. Ueberſetzungen, und Erläuterungsſchr. ſ. den Art. **Erzählung**; hier kom[men] ſie nur in ſo fern in Betra[cht], als ſie die Quelle ſind, aus welcher die Künſtler ſo oft die Gegenſtände ihrer Arbeiten gezogen haben. Folglich gehört hier nichts zu ihnen, als, Les Metamorphoſes d'Ovide en 140 eſtampes, p. MM. Baſan et le Mire, Par. 1768 — 1769. 4. — Ein ähnliches, aber weniger bekanntes, und benütztes, obgleich, freylich, auch nicht ganz ſo mahleriſch geſchriebenes

 Werk,

Werk, iſt die Genealogia Deorum Lib. XV. und De Montium, Sylvar. Lacuum, Fluvior, Stagnor. et marium Lib. vom Giov. Boccacio, (Ven. 1472) f. Reg. 1481. f. Baſſ. 1532. f. Ital. das erſtere von Giuſ. Betuſſi, 1547. 1554. 1564. 4. das leztere von Nic. Liburnio, ſ. l. et a. 4. und Flor. 1598. 8. — Hieroglyphica, ſ. de Sacris Aegyptior. aliarumque gentium litteris commentar. Lib. LVIII. Auct. Ioa. Pier. Valerianus, Bolzanius († 1558). Die erſten Ausg. ſind mir nicht bekannt; zu Frft. iſt es 1678. 4. 2 Th. mit K. verm. mit zwey Büchern von Cöl. Auguſt. Curio, und mit einem Zuſatz von 6 neuen Büchern alphabetiſch geordneter, und aus ältern und neuern Schriftſtellern gezogener Hieroglyphen, gedruckt worden. Einen Auszug daraus gab Heinr. Schwalenberg, unter dem Titel: Aphorismi hieroglyphici 1592. und 1606. 8. heraus. Auch ſind davon eine italieniſche und zwey franzöſiſche Ueberſetzungen vorhanden. Winkelmann (Verſuch einer Allegorie S. 23) ſagt davon: die Abſicht ihres Verf. war, vorzüglich die ſymboliſchen Zeichen der Aegypter, mehr aber diejenigen, welche ſich in alten Schriften, als auf Werken der Kunſt erhalten haben, zu erklären. Auſſer dieſen hat er einige Bilder der Griechen aus ihren Scribenten geſammelt, allein aus alten Denkmahlen iſt nichts bey ihm zu finden, und was er anzeigt, iſt mehrentheils auf ſeichte Muthmaßungen gegründet, und was gut iſt, verliert ſich, unter unnöthigem Gewäſche, um ein großes Buch zu ſchreiben. — Le Imagine degli Dei degli Antichi, di Vinc. Cartari, Ven. 1566. 4. Mit Kupfern und verm. durch Ceſ. Malfatti, erſchien es zuerſt, Padov. 1609. 4. Darauf ſehr verm. und verbeſſert durch Lor. Pignoria, Padua 1615. 4. (beßte Ausg.) 1626. 4. Ven. 1647. 4. Lat. unter dem Titel, Pantheum Antiquor. durch Ant. Verderius, Lugd. B. 1581. 4. Rot. ad Tubar. 1683. 4. Frcft. 1687. 4. Franz. durch eben denſelben, Lyon 1581. 4. Tournon 1606. 8. mit Kupf. Deutſch, durch Paul Hachenberg, mit vorgeblichen Erläuter. Maynz 1687. Frft. 1690. 4. mit K. Auch die Sandrartſche Iconologia Deor. oder Abbildung der Götter der Alten, Nürnb. 1680. f. und im 8ten Bd. der neuen Ausg. ſ. Werke, blos aus einigen 30 Kupferbl. beſtehend, iſt, wie Sandrart ſelbſt ſagt, gänzlich aus dem Werke des Cartari gezogen. Und bey den oben angezeigten ſpätern Paduaniſchen Ausgaben des Originals ſind zugleich die, von H. v. Murr, in ſ. Bibl. de Peint. etc. S. 508, als ein beſonderes, erſt im Jahr 1647. 4. zu Venedig gedrucktes Werk, angezeigten Allegorie di Ceſare Malfatti befindlich. — Della forma della Muſe, cavata dagli autori greci e latini, da Giamp. Lomazzo, Mil. 1571. 4. — Iconologia, ovvero deſcrizione di diverſe imagini di vertù, vizi, affetti, paſſioni, arti, diſcipline, elementi, corpi celeſti, cavate dell' Antichità . . . di Ceſ. Ripa, Rom. 1593. 4. verm. Siena 1613. 4. Mit Zuſ. Pad. 1618. 1625. 4. Mit neuen Vermehrungen, als z. B. den, einzeln vorher erſchienenen Gerolifici morali des P. Ricci, und mit Anm. und Erläuter. durch Ceſ. Orlandi, Perugia 1764. 1766. 4. 3 B. mit K. Franz. der Text durch Jean Baudoin, der dieſen verkürzte, und Moralitäten hinzuſetzte, und die Kupfer von J. de Bie, Par. 1636. 1644. f. 1667. 1677. 1681. 4. in 2 Th. Amſterd. 1698. 12. 2 Th. Deutſch, durch D. P. Pers, Frft. 1669. 4. Durch J. G. Hertel, nach den erſten, vermehrten, Ausgabe, Augsb. (ſ. a.) f. Nürnb. 1732. 4. Engl. unter dem Titel, Collection

lection of emblematical Figures, by George Richardſon, Lond. 1777. 4. Auch iſt ebendeſſelben Complete Syſtem of Iconology, Lond. 1785. 4. 2 B. aus dem Werke des Ripa, ſo viel ich weiß, gezogen. Dieſes Buch, iſt leider, noch immer, im Ganzen das Handbuch der Künſtler; und doch iſt Winkelmanns Urtheil davon wohl nicht zu hart. Er ſagt, in ſ. Verſuch einer Allegorie, S. 23. davon: "Ripa's Beleſenheit in ſeiner Iconologie iſt mehrentheils aus dem Werke des (vorhin angezeigten) Valerianus genommen; das übrige iſt theils aus Büchern, die von Sinnbildern handeln, als Alciatus, Typotius, u. ſ. f. genommen, ein großes Theil aber iſt auf ſeinem eigenen Grunde, oder vielmehr in ſeinem Gehirne erwachſen. Seine Bilder ſind dergeſtalt erdacht und entworfen, als wenn keine alten Denkmaale in der Welt wären, und man ſollte glauben, er habe weder von Statuen, noch von erhobenen Werken, noch von Münzen und geſchnittenen Steinen Nachricht gehabt. Seine Bilder ſind höchſtens bey Illuminationen und wenige in Gemählden, anzubringen. Man könnte viele Einfälle deſſelben nicht lächerlicher erdenken; und ich glaube, wenn ihm z. B. das welſche Sprichwort, in ein Sieb piſſen, das iſt vergebliche Dinge thun, eingefallen wäre, er würde auch dieſes figürlich gemacht haben." — Tableaux du temple des Muſes . . pour repreſenter les vertus, et les vices . . . . Par. 1655. f. Unter dem Titel, Temple des Muſes, Amſt. 1733. f. und mit der Aufſchrift: Collection originale des tableaux les plus intéreſſans des metamorphoſes d'Ovide . . . . Par. 1770. f. 60 Bl. Der, in der letzten Ausgabe ſehr verkürzte, dabey befindliche Text iſt von dem Abt Marolles; die Gemählde, nach welchen ſie geſtochen worden, ſind von Abr. Dieppenbeck, und die Kupfer von Bloemart. Auf dem Titel des Amſterdamer Nachſtiches, wird B. Picard fälſchlich, als der Urheber der Zeichnungen angegeben. — Das 3te Kap. des 11ten Buches in Gr. Laireſſe Großem Mahlerbuch, B. 3. S. 285. handelt von "einigen, auf beſondre Perſonen gerichteten Vorbildungen, welche füglich mit ſtillliegenden Sachen ausgeführt werden mögen." — Teutſche Mythologie, oder Beſchreibung aller erdichteten heydniſchen Götter und Göttinnen, Sulzb. 1712. 8. — Treſor de Fables choiſies des plus excellens Mythologiſtes, p. J. Louis Kraft, Brux. 1733. 150 Bl. — Romeyn de Hooghe Van de Hieroglypen of Merkbeelden der Ouden Volkeren . . . . door Andr. Heinr. Weſterhovius, Amſt. 1735. f. mit Kupf. Deutſch mit Siegm. Jac. Baumgartens Vorrede, Amſt. 1744. 4. mit K. Auch iſt die Science hieroglyphique, ou Explication des figures ſymboliques des Anc. Amſt. 1746. 4. mit K. meines Wiſſens eben dieſes Werk, welches, wie die Gemälde ſeines Urhebers, von einer üppigen, überfüllten Einbildungskraft zeugt. In der Vorrede giebt Baumgarten Nachricht von den Büchern, welche von den Aegyptiſchen Allegorien handeln, die aber nicht näher hieher gehören. Das Buch beſteht aus 63 Kap. in welchen das, vor jedem derſelben befindliche Kupfer erklärt wird. — Polymetis, or Enquiry concern. the agreements between the works of the Roman Poets and the remains of the ancient Artiſts, by I. Spenſe, Lond. 1747. f. (Ueber die mehrern Ausgaben, Auszüge und Ueberſ. ſ. den vorhergehenden Artikel). — Diction. iconologique, ou introduction à la connoiſſance des Peintures, Sculpt. Eſtamp. Medailles, Pierres gr. Emblemes, Deviſes . . . p. Mr. d. P. (Honoré

ré La Combe de Prezel) Par. 1756. 12. Gotha 1758. 8. Deutſch, ebend. 1759. 8. — Dictionnaire Mytho-Hermetique dans lequel on trouve les Allegories fabuleuſes des Poetes, les Metaphores, les Enigmes etc. p. Ant. Joſ. Pernetty, Par. 1758. 8. — Iconologie, tirée de divers Auteurs . . . p. J. B. Boudard, Parm. 1759. f. 3 B. Vienne 1766. 8. 3 B. Iſt ital. u. franzöſiſch abgefaßt, und enthält 630 iconol. Vorſtellungen. Winkelmann, a. a. O. ſagt, daß dieſes Werk kein geneigter Urtheil verdiene, als die Schriften des Valerianus und des Ripa. "Es enthält wenig ſelbſt erfundene Bilder; die mehreſten ſind aus dem Ripa genommen, und in lang geſpaltene Figuren nach neuer Tracht, und in dem Mode-Stil gezeichnet, eingekleidet." Auch zeigt er das Unzulängliche und Unbefriedigende der Bilder in einzeln Beyſpielen. — Dizionario delle Favole, per l'intelligenza de' Poeti, de' Quadri e delle Statue . . . Tor. 1761. 8. (Eigentlich nur für Schulen geſchrieben) — Almanac iconol. . . . . p. Mr. Gravelot, Par. 1764 — 1769. 12. 5 Th. — Verſuch einer Allegorie, beſonders für die Kunſt . . . Dresden 1766. 4. von Joh. Winkelmann. Daß durch dieſes Werk das Bedürfniß der Künſtler nicht befriedigt worden, iſt bekannt. Der V. hat ſich mehr in Widerlegung und Berichtigung der Erklärungen und Meynungen Anderer verloren, als daß er glückliche Bilder für die Darſtellung aufgeſucht hätte. S. übrigens die Neue Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. B. 3. S. 217 u. f. — Nouvelle Iconologie hiſtor. par J. Chret. de la Foſſe, cont. les attributs hieroglyphiques, qui ont pour objets les IV Elements, les IV Saiſons, les IV part. du monde, les differens complexions de l'homme etc. Par. 1768. f. 111 Bl. — Eine Folge von 216 Iconol. Blättern, worauf die Tugenden, die Laſter, die Künſte, und die Gottheiten der Fabel dargeſtellt ſind, von Huquier, erſchien Par. 1769. f. — Wie die Alten den Tod gebildet . . . . von Gotth. Ephr. Leſſing, Berl. 1770. 4. vergl. mit H. Herders Schrift: Wie die Alten den Tod gebildet? Hannover 1775. 4. und verm. in der 2ten Samml. der zerſtreuten Blätter, Gotha 1786. 8. S. 273 u. f. — Le Manuel des Artiſtes et des amateurs, ou Dict. hiſtor. et mythol. des emblemes, allegories, attributs . . . . relativement au coſtume, aux moeurs, aux uſages, Par. 1770. 12. 4 B. — Iconarii univers. Tentamen, ſ. rerum omnium imagines, in aere eleg. inciſae ac ordine litterar. diſpoſitae, R. 1776. 4. 4 B. — Iconologie diſſ. et gr. p. Mr. (Phil.) Parizeau, Par. 1777. f. — Gli Elementi rappreſentati in IV Deita e li ſentimenti del corpo, invenz. di Adr. Collaret, intagl. da Guiſ. Lauri, R. 1783. fol. — Encyclopedie der alten Geſchichte, Götterlehre, Fabeln und Allegorien, von Chr. Frdr. Prange, Halle 1783. 8. — Allegoriſche Perſonen, zum Gebrauch der bildenden Künſte, von Wilh. Ramler und Bernh. Rode, Berl. 1788. 4. urſprüngl. in den beyden erſten Bänden der Academie der Künſte . . . . zu Berlin befindlich. —— Auch können hiebey noch von Nutzen ſeyn, Mem. ſur Venus, p. Larcher, Par. 1775. 8. — Diſſertat. ſur les attributs de Venus . . . p. Mr. l'Abbé Chau, Par. 1776. 4. Ueber die Attribute der Venus . . . von E. Richter, Wien 1783. 8. (aus jenen gezogen) — Nemeſis, ein lehrendes Sinnbild, von H. Herder, in der 2ten Samml. ſ. zerſtreuten Blätter, S. 213. und Perſepolis, eine Muthmaßung, in der 3ten Sammlung, S. 301 u. f. —

Ueber

Ueber Flügel und geflügelte Gotthei⸗ten, von C. L. Junker, Erf. 1786. 8. Jupiter, eine Antike .... von ebend. Nürnb. 1788. 8. und Erläu⸗ter. dazu in dem 9ten St. S. 195. von H. Meuſels Muſeum, Mannh. 1789. 8. — Ueber die Horen und die Grazien .... Jena 1787. 8.— Ueber den Δημος, oder ob es möglich geweſen, das athenienſiſche Volk in einer Figur darzuſtellen, von einem Künſtler, in dem 8ten St. S. 99. von H. Meuſels Muſeum, Mannh. 1789. 8. —

S. übrigens die Art. **Mythologie, Sinnbild** und **Ueblich**.

Allegro.

(Muſik.)

Bedeutet hurtig, und wird den Tonſtücken vorgeſetzt, welche et⸗was geſchwind und mit Munter⸗keit ſollen vorgetragen werden. Weil aber verſchiedene Grade des hurtigen ſind, ehe man auf das ganz ſchnelle kommt, ſo werden dieſelben noch durch andere Be⸗ſtimmungen dieſes Worts ange⸗zeiget. **Allegro di molto**, oder **allegro aſſai**, bezeichnet das ganz hurtige, das dem ſchnellen oder Preſto nahe kommt, und **allegretto** das weniger hurtige. Aber meiſt jedes Stük, dem allegro beyge⸗ſchrieben iſt, hat deßwegen doch ſeinen beſondern Grad der Ge⸗ſchwindigkeit, den ein geſchikter Spieler aus dem Ausdruk und aus der Art der Noten errathen muß.

Das Allegro, oder der hurtige Geſang, ſchiket ſich zu dem Aus⸗druke der munteren Leidenſchaf⸗ten, der noch nicht ganz ausge⸗laſſenen Freude, eines mäßigen Zornes, des Spottes, und allen⸗falls zu der bloßen Schwatzhaftig⸗keit, zum fröhlichen Scherz. Es findet ſich aber unter den ver⸗ſchiedenen Arten des Allegro nicht blos in Anſehung der Geſchwin⸗digkeit, ſondern des Ausdruks, ein merklicher Unterſchied; in⸗dem ein Stük mit derſelbigen Ge⸗ſchwindigkeit luſtig, dreiſte, präch⸗tig oder ſchmeichelnd kann vorge⸗tragen werden.

Man braucht dieſes Wort auch als ein Hauptwort, indem man ein Stük, das in hurtiger Bewe⸗gung ſoll geſpielt werden, ein **Allegro** nennt.

Allemande.

(Muſik.)

Dieſen Namen führen zweyerley Gattungen kleiner Tonſtüke. Die eine Gattung macht insgemein ei⸗nen Theil der ſogenannten **Sui⸗ten** für das Clavier und andre Inſtrumente. Sie iſt in vier Vier⸗telkakt geſetzt, hat einen etwas ernſthaften Gang, und wird von einer vollen und wol ausgearbei⸗ten Harmonie unterſtützt. Der Name zeiget an, daß ſie von deut⸗ſcher Erfindung iſt.

Die andere Gattung iſt eine Tanzmelodie von zwey Viertel⸗takt und einer ſehr muntern etwas hüpfenden Bewegung, die den Charakter der Fröhlichkeit aus⸗drükt. Sie hat viel Aehlichkeit mit dem franzöſiſchen **Tambourin**.

Man giebt auch den Namen Al⸗lemande dem ſchwäbiſchen Tanz, der in Schwaben und in der Schweiz bey dem gemeinen Volke ſehr gebräuchlich iſt. Aber nicht richtig: denn dieſer hat 3/4 Takt. Er hat etwas ſehr artiges, u. fröh⸗liches. Sehr oft ſieht man in be⸗meldten Gegenden ungelehrte Tänzer, die ihre Allemande mit einer Annehmlichkeit tanzen, die viel Einnehmendes hat, und dem Zuſchauer großes Vergnügen macht. Dieſe Allemande iſt ein wahrer Tanz der Fröhlichkeit.

Allgemein.
(Schöne Künſte.)

Was allen Dingen, die zu einer Gattung gehören, gemein iſt. Es wird dem Beſondern entgegen geſetzt, welches nur einzelnen Dingen zukömmt. Die Betrachtung des Allgemeinen und des Beſondern gehört deßwegen zur Theorie der ſchönen Künſte, weil es in gar viel Fällen nothwendig iſt, das Allgemeine durch das Beſondere auszudrüken. Hierauf ſcheinet **Horaz** in der Anmerkung: difficile eſt proprie communia dicere*), zu zielen. Das Allgemeine iſt aus zweyerley Gründen unäſthetiſch: weil es durch abgezogene, und alſo von der Sinnlichkeit entfernte Begriffe vorgetragen wird; und dann auch, weil es oft zu gemein iſt, und deßhalb die Vorſtellungskraft nicht genug reizt.

Das Allgemeine befindet ſich blos in dem Verſtande; die Sinnen werden nur von einzeln Dingen gerührt: daher kann das Allgemeine niemal ſinnlich vorgetragen werden, als wenn es in dem Beſondern geſagt wird. Hieraus entſtehen ſo mancherley Kunſtgriffe, das Allgemeine beſonders zu ſagen; dergleichen ſind die Bilder, die Beyſpiele, die Gleichniſſe, die Allegorie, wo das Allgemeine der anſchauenden Erkenntnis in dem Beſondern vorgelegt wird. Dabey iſt denn überhaupt zu merken, daß das Allgemeine ſich um ſo viel gewiſſer eindrükt, je neuer und reizender das Beſondre iſt, aus dem es erkennt wird.

Ein andrer weniger gemeiner Kunſtgriff, das Allgemeine beſonders zu ſagen, beſteht darinn, daß das Beſondere durch einen nothwendigen Schluß auf das Allgemeine führe, wie in dieſem Ausdruk:

> Ach! ich ſahe der Tugenden letzte
> vom Erdreich geflohen*).

Wobey man nothwendig das Allgemeine denken muß: **nun war gar keine Tugend mehr auf Erden.**

Es iſt kaum nöthig zu erinnern, daß beyde Kunſtgriffe, das Allgemeine beſonders zu ſagen, eben nicht bey jedem gemeinen Gedanken, ſondern nur bey ſolchen zu brauchen ſeyen, die ihrer Wichtigkeit halber einen ſtärkern Eindruk machen müſſen.

* *

Von der Nothwendigkeit, das Allgemeine, in Rückſicht auf Schreibart überhaupt, in das Beſondre zu verwandeln, handelt Home, in den Elements of Criticism, Bd. 2. S. 325 der 4ten Ausg. in dem Kapitel von Erzählung und Beſchreibung, vergl. mit dem 4ten Kap. Bd. 1. S. 236. — Auch findet in dem Verſuch über den Roman, Liegn. 1774. 8. S. 500. ſich etwas darüber. — Von der **Allgemeinheit**, in Rückſicht auf **dramatiſche Charactere** handelt vortreflich G. E. Leſſings Hamburgiſche Dramaturgie, Th. 2. S. 274. Leipz. Ausg. ſo wie R. Hurd in dem Aufſatze über die verſchiedenen Gebiete der dramat. Poeſie, bey ſ. Commentar über Horazens Brief an die Piſonen, Th. 2. S. 25 u. f. d. Ueb. vergl. mit dem Commentar ſelbſt über die Verſe: reſpicere exemplar vitae morumque jubebo Th. 1. S. 226. d. Ueb. — — Uebrigens geht die, von H. Sulzer angeführte Stelle des Horaz eigentlich nicht auf das, wovon in dem Artikel die Rede iſt, ſondern auf Erfindung dramatiſcher oder tragiſcher Charactere, wie es der Zuſammenhang zur Gnüge zeigt, und auch jeder Erklärer und

*) De Arte v. 128.

*) Bodm. Sündfluth II. Geſ.

und Ueberſetzer derſelben deutlich genug gezeigt hat. —

Alt.

(Muſik.)

Bedeutet eine Stimme in der Muſik, die der höchſten Menſchenſtimme am nächſten kömmt. Man giebt dem Alt in ſeiner höchſten Ausdehnung den Umfang von dem kleinen f bis ins zweygeſtrichene c. Von bemeldtem f bis ins eingeſtrichene a wird er der tiefe Alt, von dem kleinen a aber bis ins zweygeſtrichene c der hohe Alt genennt. Selten kann eine Mannsſtimme den Alt ohne Härte ſingen. In den Kirchen der proteſtantiſchen Schweiz, wo durchgehends vierſtimmig geſungen wird, führen die jungen Mannsperſonen den Alt, aber insgemein ſo, daß die Stimmen etwas übertrieben werden, daher man von weitem nur den Baß und den Alt höret. Der Altſchlüſſel iſt der c Schlüſſel auf der dritten Linie

Die Alten.

Wenn man bey Gelegenheit der ſchönen Künſte die Alten nennt, ſo verſteht man dadurch die alten Völker, bey denen ſie vorzüglich geblühet haben; fürnehmlich die Griechen und Römer. Dieſe haben ſich durch einen feinen Geſchmak und durch fürtreffliche Werke der ſchönen Künſte vor allen andern hervor gethan. Es läßt ſich gar nicht läugnen, daß ſie es zu einer Vollkommenheit gebracht haben, welche die Neuern ſelten erreichen. Einige Kunſtrichter haben ſo laut von den Vorzügen der Alten geſprochen, daß andere die ganze neuere Welt dadurch für beleidigt gehalten, und deßwegen einen heftigen Streit angefangen haben, welcher in Frankreich mit großer Hitze einige Jahre lang iſt geführt worden.

In dieſen Streit wollen wir uns nicht einlaſſen; er iſt mit ſo wenigem nicht auszumachen, als Perrault geglaubt, der in einem kleinen Werk*) ſich unterſtanden hat zu zeigen, daß die Neuern in allen Stüken den Alten nicht nur gleich kommen, ſondern ſie ſo gar übertreffen. Wir begnügen uns, dem Zwek dieſes Werks gemäß, einige allgemeine Anmerkungen über den Geſchmak der Alten zu machen. Und weil wir in andern Artikeln von den bildenden Künſten der Alten geſprochen**), ſo wollen wir hier blos bey dem bleiben, was die Beredſamkeit und Dichtkunſt betrifft.

Obgleich die Grundſätze des Geſchmaks für alle Zeiten dieſelbigen ſind; weil ſie ſich auf die unveränderlichen Eigenſchaften des Geiſtes gründen: ſo iſt dennoch eine große Verſchiedenheit in den zufälligen Geſtalten des Schönen. Bey Beurtheilung der Alten müſſen wir nothwendig auf dieſes Zufällige Acht haben. Es kann ein Werk der Beredſamkeit und Dichtkunſt, von demjenigen, was bey den Neuern für das ſchönſte gehalten wird, ſehr verſchieden, und dennoch vollkommen ſchön ſeyn. Wenn wir darauf nicht Acht haben, ſo werden wir viel falſche Urtheile fällen. Die Schönheit eines perſiſchen Kleides kann nicht nach der europäiſchen Mode beurtheilet werden: man muß dabey die perſiſche Form, als die Richtſchnur der Beurtheilung, nothwendig vor Augen haben.

Die

*) Parallele des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les ſciences 2 Vol. 12.

**) S. Antik.

Die Form, welche die Alten ihren Werken des Geſchmaks gegeben, geht ſehr oft von der heutigen Form weit ab; ob gleich das Weſentliche dieſer Werke einerley iſt. Wir reden hier hauptſächlich von den Werken, die nicht blos zum Vergnügen und Zeitvertreib geſchrieben ſind, ſondern von ſolchen, bey denen eine moraliſche Abſicht zum Grunde liegt, welche durch eine, nach dem Geſchmake der Zeiten angemeſſene, Form erreicht wird.

So hatten die griechiſchen Dichter bey ihren Trauerſpielen nicht blos die Abſicht, ihre Zuſchauer ein Paar Stunden lang in eine angenehme Verwirrung verſchiedener Empfindungen zu ſetzen, dadurch ihre Geſchiklichkeit zu zeigen, und ſich perſönliche Hochachtung, oder andre Vortheile, zu erwerben; die gewöhnliche Abſicht der neuen Dichter. Dieſe Verſchiedenheit in den Abſichten mußte nothwendig einen großen Unterſchied in der Ausführung hervorbringen.

Es iſt aber kaum eine Art des Gedichtes, oder der ungebundenen Rede, die nicht urſprünglich zum Behuf der Religion, oder der Politik eingeführt worden wäre. Darnach muß vieles in der zufälligen Form derſelben beurtheilt werden. Ohne dieſen Leitfaden, wird man ſehr falſche und unbillige Urtheile über die Werke der Alten fällen. So finden viele Neuere etwas unnatürliches in den Chören des alten Trauerſpiels. Wenn ſie aber bedächten, daß die feſtlichen Geſänge derſelben das weſentlichſte der älteſten Trauerſpiele, und die Handlung etwas zufälliges geweſen *); ſo würden ſie finden, daß die Dichter, in deren Willkühr es nicht ſtund, Veränderungen mit den Chören vorzunehmen, mit allem möglichen Geſchmak und mit groſſer Weisheit, die Chöre mit der Handlung in Eines verbunden haben.

Eben ſo findet man in den redenden Künſten der Alten Dinge, die auf das beſte und vernünftigſte in den Hauptabſichten der Verfaſſer gegründet ſind, und alſo nothwendig zur Vollkommenheit ihrer Werke gehören; ob gleich dieſelbigen Sachen in den Werken der Neuern einen Uebelſtand verurſachen würden. Wenn wir den vierten Auftritt des erſten Aufzuges in der **Antigone** des **Sophokles** leſen, ſo wird es uns anſtößig und froſtig ſcheinen, daß der Soldat, welcher dem **Creon** die Zeitung von der Beerdigung des **Polynices** hinterbringt, ſich ſo ſeltſam dabey geberdet. Ein Unwiſſender könnte leicht auf die Gedanken gerathen, der Dichter habe da poßirlich ſeyn wollen. Wenn wir aber bedenken, daß den athenienſiſchen Dichtern bey allen Gelegenheiten die politiſche Pflicht obgelegen, ihren Mitbürgern einen Abſcheu vor der Monarchie beyzubringen, ſo werden wir finden, daß dieſer Auftritt da fürtrefflich iſt. Er mahlt das ausſchweifende Weſen, wozu der deſpotiſche Geiſt gewiſſer Monarchen ihre Sclaven verleitet, mit meiſterhaften Zügen.

Wie man bey den Werken des Geſchmaks die Abſichten, denen nothwendig alles andre untergeordnet ſeyn muß, nicht darf aus der Acht laſſen; ſo muß man bey dem Leſen der Alten ihre Sitten, ihre Geſetze und ihre Gebräuche, beſtändig vor Augen haben. Ohne Rükſicht auf dieſe kann kein Urtheil vernünftig ausfallen. Wenn man nicht

*) S. Chor. Epiſode.

bedenkt, was für wichtige Sachen bey den Griechen die öffentlichen Wettſtreite und beſonders das Pferdrennen geweſen; ſo wird man meynen, **Sophokles** habe in der Elektra einen großen Fehler begangen, da er bey der erdichteten Erzählung vom Tode des Oreſtes, ſich in eine ſo weitläuftige Beſchreibung eines ſolchen Streits einläßt. Doch iſt dieſes eine Stelle, die ſeinen Zuſchauern unſtreitig vorzüglich hat gefallen müſſen.

Zu den Zeiten des Homers war es in dem Umgange der Menſchen noch nicht gebräuchlich, gegen ſeine Empfindungen eine Sprache zu führen, die wir die Sprache der Höflichkeit nennen. Jedermann drükte ſich ohne Umſchweife natürlich aus, und wenn er es nöthig fand, dem andern einen Verweis zu geben, ſo geſchah es nicht durch Umwege; er drükte ſich geradezu aus, ob er gleich keine Bitterkeit im Herzen hatte. Man muß alſo dergleichen Reden, wovon in der Jlias häufige Beyſpiele ſind, nicht wollen nach den heutigen Sitten beurtheilen. Wie konnte **Homer** eine Natur mahlen, die zu ſeiner Zeit noch nicht vorhanden war?

Bey eben dieſem Dichter kommt manchem die gravitätiſche Art, durch förmliche und etwas feyerliche Reden im Umgang ſich gegen einander zu erklären, ſehr ſeltſam vor. Die geringſten Berichte oder Botſchaften, die ein Herold im Namen eines Heerführers bringt, werden mit Feyerlichkeit vorgetragen *): aber dieſes iſt vollkommen in den Sitten derſelbigen Zeiten; der Dichter wäre durch einen andern Vortrag unnatürlich geworden. Alſo iſt das eine würkliche Schönheit bey ihm, was manchem tadelhaft ſcheinet. Wer nicht bedenkt, daß nach den Sitten der Alten gewiſſe itzt ſehr geringe Sachen, jenen überaus wichtig geweſen, der wird den Homer und den von ihm geſchilderten Achill für Kinder halten, wenn er lieſt, mit was für Vorſtellungen Minerva dieſen Helden über den Verluſt der Beute, die ihm Agamemnon abgenommen hatte, zu beſänftigen ſucht.

*) Man ſehe z.B. im IV. B. der Jlias den 204 u. f. V.

Wir können aber kein beſſeres Beyſpiel anführen, die Nothwendigkeit zu zeigen, die Sitten der Alten, bey Beurtheilung ihrer Werke vor Augen zu haben, als die Rede des **Neſtors** im II. Buch der Jlias, wodurch er die Griechen von der Aufhebung der Belagerung abmahnet. Dieſer ehrwürdige Greis ſagt ſeinen Soldaten: **er wolle nicht hoffen, daß ſie eher nach Hauſe ſegeln werden, als bis jeder von Ihnen bey der Frau eines Trojaners würde geſchlafen haben.**

Τω μη τις πριν ἐπειγεσθω οἰκονδε νεεσθαι
Πριν τινα παρ' Τρωων ἀλοχω κατακοιμηθηναι *).

Dieſes wäre der ſchändlichſte Beweggrund, den ein Heerführer in unſern Zeiten brauchen könnte. Und den legt Homer dem älteſten und weiſeſten Feldherrn in den Mund. Dennoch kann man hier dem Dichter nichts zur Laſt legen. Man muß bedenken, daß nicht nur zu ſeiner Zeit, ſondern noch viel ſpäter, die geſetzmäßige Gewohnheit geherrſchet, daß die Einwohner einer im Kriege eroberten Stadt Sclaven der Sieger geworden; daß beſonders die Frauen als eine Beute ausgetheilt worden, von der ſich jeder eine oder mehrere Beyſchläferinnen ausſuchte; daß die Belager-

*) vſ. 354. 355.

ten ſich allemal auf dieſen Fall gefaßt machen mußten. Der Dichter hat dieſe Sitten nicht eingeführt, ſondern gefunden. Dieſelbe Bewandtnis hat es mit der Stelle, wo Agamemnon den Menelaus ſchikt, daß er den Adraſt, der ſich ihm ergeben hat, als ſeinen Gefangenen annehmen will, und daß er dieſen Feind ſo gar mit eigener Hand umbringt. So wie in unſern Zeiten ein Heerführer ſich durch eine ſolche That mit Schande bedeken würde, ſo wäre auch ein Dichter, der ihn ſo handeln ließe, höchlich zu tadeln.

Wenn man dergleichen Betrachtungen, die zu gründlicher Beurtheilung der Alten müſſen voraus geſetzt werden, vor Augen hat; ſo wird man ihnen gewiß Gerechtigkeit wiederfahren laſſen. Zwar nehmen wir gar nicht auf uns, zu behaupten, daß alle ihre Werke gänzlich ohne Tadel ſeyen: aber dieſes ſcheinet ausgemacht zu ſeyn, daß ihr Geſchmak überhaupt natürlicher und männlicher geweſen, als der Geſchmak der meiſten Neuern; daß ihre Werke den unſrigen darinn weit vorzuziehen; daß ſie von weſentlicherm Nutzen geweſen; daß ſie mehr Würkungen auf die Bildung einer männlichen Denkart gehabt; daß ſie das Gründliche weniger durch zufällige Zierrathen verdunkelt; und wie überhaupt in ihrer ganzen Litteratur weniger Betrachtung und hingegen mehr Anwendung auf den würklichen Gebrauch war, als in unſern Zeiten; ſo ſcheinen ihre Werke weit tüchtigere Staatsmänner, gute Bürger und tapfere Soldaten zu bilden, als die Werke neuerer Zeiten. Bey ihnen war in ihrem Leben, wie in ihren Künſten, alles praktiſch; bey uns denken wir ſelbſt über Sitten und Pflichten nur ſpekulativiſch; da, wo jene handelten, begnügen wir uns, zu denken; jene waren durchaus Herz; wir ſind durchaus Geiſt oder Wiz.

Man empfiehlt deßwegen ein fleißiges Leſen der Alten nicht ohne wichtige Gründe. Es iſt unmöglich, ſich mit ihnen genau bekannt zu machen, ohne in ſeinem Geſchmak und in ſeiner Denkart eine ſehr vortheilhafte und männliche Wendung anzunehmen. Sie haben ungleich mehr für den praktiſchen Verſtand, als für die Beluſtigung des Geiſtes gearbeitet; die Empfindungen haben ſie nicht weiter getrieben, als ſie nützlich ſind; das Uebertriebene derſelben, womit einige unter uns ſich einen Ruhm zu erwerben geſucht haben, kannten ſie nicht.

In den goldenen Zeiten der griechiſchen Freyheit waren die Künſte unmittelbare Werkzeuge, dem Staate und der Religion zu nutzen. Jede Arbeit hatte ihren beſtimmten Zwek. Dieſer leitete die Künſtler in ihren Empfindungen, und ſetzte ſie in das Feuer, ohne welches kein Werk vorzüglich werden kan. Auf ihren Zwek giengen ſie ohne Umſchweif zu, und da ſie ihre Geſetze, ihre Sitten und die Beſchaffenheit des menſchlichen Herzens immer vor Augen hatten; ſo konnten ſie nicht leicht in die Irre verleitet werden. Schon bey der Erziehung ward der Jugend angewöhnt, ſich als Glieder des Staats anzuſehen. Dieſes gab ihren Vorſtellungen allemal etwas praktiſches, und ihren Handlungen eine Richtung, die immer auf etwas wichtiges abzielte. Wenn alſo ein junger Grieche zu arbeiten anfieng, ſo war es ſogleich für den Staat. Man darf ſich deßwegen nicht befremden laſſen, daß in allen

len ihren Werken eine männliche Stärke, eine reiſe Ueberlegung und beſtimmte Abſichten hervorleuchten, die ſo oft in den Werken der Neuern fehlen. Bey unſrer Erziehung gewöhnt man der Jugend eine eingeſchränktere Denkart an. Nicht die Vernunft, ſondern die Mode, wird ihr zur Richtſchnur vorgeſchrieben; man darf nicht eher reden oder handeln, bis man ſich durch ein ängſtliches Umſichſehen verſichert hat, daß man dadurch niemanden mißfallen werde. Unſere Jugend ſiehet ſich blos, als einer Familie zugehörend, an, und ihr großes Verdienſt iſt, den Häuptern ihrer Familie zu gefallen, die Augen auf ſich zu ziehen und nach der Mode zu leben. Die Alten hielten bey der Erziehung ſtreng auf alles, was zur bürgerlichen Tugend gehört, und waren nachſichtig in dem, was die allgemeine menſchliche Tugend betrifft. Wir kehren dieſes um. Von dieſem kindiſchen Geiſte zeiget ſich insgemein vieles in den Schriften unſrer Dichter und Redner, deren Abſichten ſelten über ihren kleinen Zirkel hinaus reichen.

So bringt der beſte Kopf oft ſehr mittelmäßige Sachen hervor, weil es ihm an großer Denkungsart fehlt. Denn darinn, und nicht an Genie übertreffen uns die Alten, ſo wie Quintilian ſchon von ſeiner Zeit angemerkt hat. Nec enim nos tarditatis natura damnavit; ſed dicendi mutavimus genus et ultra nobis, quam oportebat, indulſimus. Ita non tam ingenio illi nos ſuperarunt, quam propoſito *).

Man kann ſich von der großen Denkungsart der Alten und von ihrem wahrhaftig männlichen Geiſt kaum eine allzu große Vorſtellung machen; ſie verdienen unſre Bewunderung, und wegen ihrer ungehinderten Freyheit zu denken, kann man ſie beneiden.

*) Inſt. L. II. c. 5.

Hingegen iſt es eine ganz unüberlegte Ehrfurcht für ſie, wenn man glaubt, daß auch die Formen ihrer Werke unſre einzige Muſter ſeyn müßten. Dieſes heißt wahrlich den Kern wegwerfen, und die Schaale aufbehalten. Dieſe Formen ſind ihren Sitten und ihrer Zeit angemeſſen; die Epopee, das Drama, die Ode, zeigen nur in ihrem Geiſt und Inhalt, nicht aber in ihrer Form, Männer, welche werth ſind, unſere Meiſter zu ſeyn. In dem Weſentlichen ſind Homer und Oßian Barden von einerley Gattung, aber ungemein verſchieden ſind ſie in dem Zufälligen, und beſonders in der Form. Welcher von beyden ſoll darinn unſer Führer ſeyn? Keiner; die Form iſt zufällig und unſrer Wahl überlaſſen, wenn nur die Materie groß, und die Form ihr nicht widerſprechend iſt. Einige Neuere ſcheinen ſo ſehr für die Formen der Alten eingenommen zu ſeyn, daß wenig daran fehlt, daß ſie nicht zur Regel machen, die Epopee müſſe vier und zwanzig Geſänge haben. Hätte nur die Aeneis ſo viel, ſo wäre die Regel vermuthlich da.

* *

Um Geſchmack an den Schriften der Alten zu finden, und Geſchmack und Geiſt durch ſie zu bilden, iſt, vor allen Dingen, die **Verſtändlichkeit** derſelben nothwendig; und wenn gleich das fleißige Leſen derſelben, und eine genaue Kenntniß der Sprachen, in welchen ſie geſchrieben haben, der ſicherſte und vielleicht der einzige Weg hiezu iſt: ſo ſind wir doch alle, mehr oder weniger, genöthigt, zu den, aus ihnen ſelbſt gezogenen Hülfsmitteln, welche über ihre Gebräuche, Geſetze, Einrichtungen, Sitten u. d. m. Aufſchlüſſe

ſchlüſſe geben, unſre Zuflucht zu nehmen. Der Werke dieſer Art ſind ſehr viele, obgleich, meines Bedünkens, über viele einzele Punkte noch nichts Befriedigendes geſagt, und über andre wieder viel mehr, als nöthig wäre, zuſammen getragen worden iſt. Ich ſchränke mich hier auf die, verhältnißmäßig, beſſern, größern oder kleinern, ein; und füge noch hinzu, daß die Anmerkungen bey den verſchiedenen beſſern Ausgaben der Claſſiker, das Weſentliche aus ihnen zum Theil, enthalten, und daß die vorzüglichſten Erläuterungsſchriften einzeler Schriftſteller, bey ihren verſchiedenen Artikeln, vorkommen werden.

Zu der Verſtändlichkeit des Inhaltes der **griechiſchen** Schriftſteller überhaupt, gehören: Iac. Gronovii Theſaurus graec. Antiquit. . . . Lugd. B. 1697—1702. Ven. 1732. f. 12 B. (Ein Verzeichniß der in dieſem Werke geſammelten Schriften findet ſich, unter andern, in Fabricii Bibliogr. antiquar. und P. Burmann hat einen Catalog. . . . libror. qui in Theſaur. Rom. Graec. Italic. et Siculo continentur, Leid. 1725. 8. drucken laſſen) — Archaeologiae Attic. Lib. VII. or ſeven Books of the attik Antiquities, by Fr. Rous, Lond. 1637. 4. mit Verm. von Zach. Bogan 1695. 4. und nachher noch öfterer. Das Werk iſt zwar, durch Potters beſſere Arbeit, aus dem Umlaufe gekommen; aber Potter ſelbſt hat mehr aus ihm, als aus andern Büchern, oder aus den Quellen ſelbſt, geſchöpft. — Ioa. Phil. Pfeifferi Lib. IV. Antiq. graecar. gentil. ſacrar. polit. militar. etc. Regiom. 1689. 4. 1707. 4. Schon als erſter Verſuch über dieſe Materie in Deutſchland merkwürdig; aber auch an und für ſich ſelbſt noch nicht ganz unbrauchbar. — Archaeologia graeca, or the Antiquities of Greece, by J. Potter, Oxf. 1699. 8. 2 Bd. Lateiniſch, ſehr vermehrt, als der 12te Band des angeführten Gronovſchen Theſaurus; und eben ſo, Ven. 1733. 4. 2 B. Aber dieſe lat. Ueberſetzung iſt nicht zum beßten gerathen. Engliſch, mit den Verm. Lond. 1706. 8. 2 B. 1776. 8. 2 B. (neunte Aufl.) Deutſch mit Anm. und Zuſ. von J. Jac. Rambach, Halle 1775—1788. 8. 3 B. (Meines Bedünkens, das, im Ganzen, brauchbarſte Buch, ob es gleich keinesweges vollkommen befriedigend iſt.)— Antiquitat. Graecar. praecipue atticar. deſcriptio brevis, Fran. 1714. 12. von Lamb. Bos; ex edit. Frid. Leisneri, Lipſ. 1749 und 1767. 8. — Franzöſiſch von La Grange, Par. 1769. 8. Antiquitat. graec. praecipue atticar. deſcriptio brevis, Auct. Sigism. Havercampio, Lugd. B. 1740. 8. — Les Moeurs et les uſages des Grecs, p. Mr. Menard, Lyon 1743. 12. —— In Anſehung der **römiſchen** Schriftſteller: Ioa. G. Graevii Theſ. Antiquit. Romanar. . . Traj. ad. R. 1694—1699. Ven. 1732. f. 12 B. — Alb. Heinr. de Sallengre Nov. Theſ. Antiq. Romanar. . . . Hag. 1716—1719. f. 3 B. (Wegen des Inhaltes beyder, ſ. den vorher angezeigten Catalog. P. Burmanni, Leid. 1725. 8.) — Ioa. Roſini Antiquit. Romanar. corpus abſolutiſſimum . . . Baſil. 1583. f. C. not. Th. Dempſteri, cui acced. P. Manutii Lib. II. de Legib. et de Senatu, et And. Schottii animadv. Traj. ad Rhen. 1701. 4. Amſt. 1743. — Burc. Gotth. Struvii Syntagma Antiquit. Romanar. . . . Ien. 1701. 4. — Chr. Cellarii Compend. Antiquit. Rom. Hal. 1701. 8. C. adnot. I. E. I. Walchii, ebend. 1774. 8. — Rituum qui olim apud Romanos obtinuerunt, ſuccincta enarratio, Auct. G. H. Nieuport. Traj. ad. Rh. 1712. 8. ebend. 1734. 8. Ber. 1767. 8. Chr. Gottl. Schwarzii obſervat. ad G. H. Nieuportii Compend. Alt.

1757. 8. und Anmerk. . . . . von C. J. G. Haymann, Dresd. 1786. 8.— Romae ant. Notitia, or the Antiquit. of Rome, by Baſ. Kennet, London 1731. 8. — Des moeurs et des uſages des Romains, Par. 1744. 12. 2 B. (von Fabre de Morſans) — Moeurs et coutumes des Romains, p. Mr. Bridault, Par. 1753. 12. 2 B. — I. F. Gruneri Introduct. in Antiquit. Roman. Ien. 1746. 1782. 8. — Von den Sitten und Gebräuchen der Römer, Bresl. 1772. 8. — G. Ch. Maternus von Cilano Ausführliche Abhandlung der römiſchen Alterthümer, herausg. von G. Chr. Adler, Alt. 1775—1776. 8. 4 Th. mit K. (ſchlecht genug gerathen.) — Ueber Sitten und Lebensart der Römer in verſchiedenen Zeiten der Republik, von Joh. Heinr. Ludewig Meierotto, Berl. 1776. 8. 2 Th. (Ein Werk, deſſen Fortſetzung ſehr zu wünſchen iſt) — Introduzione alla ſtudio delle Romane Antich. del Canon. D. Nic. Ventimeglia, Rom. 1783. 8. 2 B. — — Zu der Verſtändlichkeit des Inhaltes der **griechiſchen ſo wohl als römiſchen** Schriftſteller überhaupt: Ioa. Poleni Theſaur. utriusque Antiquit. Romanar. Graecarumque nova Suppl. Ven. 1737. f. 5 B. — Archaeologia litterar. Auct. Ioa. Aug. Erneſti, Lipſ. 1768. 8. verb. und vermehrt durch Martini, ebend. 1790. 8. — Joh. Frd. Chriſt . . . Abhandl. über die Litteratur und Kunſtwerke des Alterthumes, herausg. von Joh. Karl Zeune, Leipz. 1776. 8. — Handbuch der klaſſiſchen Litteratur, enthaltend 1) Archäologie 2) Notiz der Klaſſiker, 3) Mythologie, 4) Griech. Alterth. 5) Römiſche Alterthümer, von Joh. Joach. Eſchenburg, Berl. 1783 und 1787. 8. (als der, ſehr vermehrte und verbeſſerte, 2 Th. von B. Hederichs Anleit. zu den vornehmſten, hiſtor. Wiſſenſch.) — Archäologie der Litteratur und Kunſt, von Joh. Joach. Eſchenburg, Berl. 1787. 8. — —

Von einzelen, zur Kenntniß des Alterthums nöthigen Stücken, als von der **Religion** der alten Völker überhaupt, handeln, beſonders unter mehrern: Discours de la Religion des anc. Rom. p. Guill. du Choul, Leyde 1556. f. Weſel 1673. 4. Lat. Amſterd. 1685. 4. — Traité des anc. ceremonies, p. Mr. Jonas Porrée, Par. 1662. 8. — Ioh. Gottfr. Lakemacher Antiquit. graec. ſacr. Helmſt. 1734 und 1744. 8. — Chr. Frdr. Bruning Compend. Antiquit. graec. e profanis ſacrar. Frcft. 1734. 1745. 1759. 8. — Explication de divers Monumens ſinguliers qui ont rapport à la religion des plus anc. peuples . . . . p. le R. P. Dom (Martin) . . . Par. 1739. 4. (Obgleich das Werk, ohne Sinn für die eigentlichen Kunſtwerke geſchrieben iſt: ſo enthält es denn doch, in Rückſicht auf religiöſe Gebräuche, manche brauchbare Erläuterung). — Diſſertat. ſur la difference des deux anc. religions, la gr. et la romaine, Londres 1755. 12. — — Von den **Orakeln**: Georg. Moebii Tractatus De oraculor. ethnicor. orig. propagat. et duratione, Frcft. 1692. 8. — Ant. v. Dale De Oraculis veter. Ethnicor. Lib. Amſtel. 1682. 8. verm. ebend. 1700. 4. woraus Fontenelle ſ. bekannte Hiſt. des Oracles, Par. 1686. 12. Deutſch von Gottſched, in ſ. Auserleſenen Schriften, Leipz. 1751. 1760. 8. gezogen. Verſuch einer Geſchichte der vornehmſten Orakel, Bern 1775. 8. — — Von den **Myſterien**: Das erſte darüber, von Neuern geſchriebene Werk, nähmlich des J. Meurſius Eleuſinia, ſ. de Cereris Eleuſ. Sacris (deſſen erſte Ausgabe mir nicht bekannt iſt) findet ſich, bereits vermehrt, im 7ten B. S. 109 des Gronovſchen Theſaurus, und im 2ten B. der Werke des Urhebers, Flor. 1744. 4. — Admiranda

randa ethnicae Theolog. myſteria propalata . . . a Io. Fried. Hervart ab Hohenburg, Monach. 1626. 4. — Der IVte Abſchnitt im 1ten B. von Warburtons Divine Legislation of Moſes — Eine Abhandl. im 3ten B. S. 164 von Chrſtph. Meiners vermiſchten philoſophiſchen Schriften, Leipz. 1776. 8. — Ueber die alten und neuen Myſterien, Berl. 1782. 8. (Wird H. Joh. Aug. Stark zugeſchrieben, und ſcheint mit allerhand Nebenabſichten verfaßt zu ſeyn) Mem. pour ſervir à la religion ſecrete des anc. peuples, p. Mr. de Sainte Croix, Par. 1784. 8. Deutſch, mit Weglaſſung der, in dem Original befindlichen, lateiniſchen Abhandlung von Villoiſon, Gotha 1790. 8. — Briefe über die Myſterien, Nürnb. 1784. 8. Daß, in dieſen verſchiedenen Schriften, indeſſen nicht die eigentliche Entſtehungsart der Religionen des Alterthumes, und der wahre Geiſt derſelben entwickelt, ſondern nur vorzüglich die Gebräuche derſelben dargeſtellt worden ſind, darf ich nicht erſt hinzuſetzen. Vortrefliche Winke über jenes finden ſich in den verſchienen, zum Theil bey dem Artikel Allegorie, ſchon angezeigten, zum Theil, bey dieſem in der Folge, noch vorkommenden Schriften des H. Heyne. S. auch den Art. **Mythologie**. — —

Von den **Geſetzen** der alten Griechen und Römer: Auſſer den, in den angezeigten Sammlungen des Gronovius, Grävius, Sallengre u. ſ. w. befindlichen, von dieſen Geſetzen handelnden, Schriften, und dem, was in den angeführten Archäologien darüber enthalten iſt, ſind, unter den mancherley, beſonders darüber geſchriebenen Schriften, meines Bedünkens, die merkwürdigſten: De l'origine des Loix, des Arts et des Sciences et de leurs progrès chez les anc. Peuples, Par. 1758. 4. 3 B. Haye 1758. 12. 3 B. von Ant. Yves Goguet; deutſch durch Ge. Chrſtph. Hamberger, Lemgo 1760. 4. 3 Bde. — Sam. Petiti ad Leges atticas Commentar. Par. 1635. f. und Anmerk. von Palmer, Salvinus und Ducker, u. a. m. im 3ten Bd. der Iurisprud. Rom. et Attic. Lugd. B. 1738. f. — Themis, ſeu de Ortu legis aeternae ſecundum ſententiam Graecor. liber ſingul. Auct. Io. Frid. Hombergio, Marb. Catt. 1725. 4. — De ortu et progreſſu juris civ. apud. Rom. Auct. Vinc. Gravina, Neap. 1702. 12. Lipſ. 1703. 8. — Hiſt. du Droit Romain, p. Cl. Ioſ. Ferrière, Par. 1718. 12. — Io. Gottl. Heineccii, Hiſt. Iur. Civ. Rom. Hal. 1733. 8. verb. und verm. durch Joh. Dan. Ritter, Amſtel. 1748. 8. — Io. Aug. Bachii Hiſt. Iurisprud. Rom. Lib. IV. Lipſ. 1754. 8. Luccae 1762. 8. — The Hiſtory of the legal Polity of the Roman State, and of the Riſe, Progreſs and Extent of the Roman Laws, by Th. Bever, Lond. 1781. 4. Deutſch, Leipz. 1786. 8. — —

Von der **Geographie** der Alten: Auſſer den Geographen der Alten ſelbſt, als des Strabo (apd. Aldum 1516. gr. f. ed. pr. Ex rec. Caſaub. Par. 1620. f. gr. und. lat. Amſtel. 1707. f. 2 B. gr. und lat. Jtal. Ferr. 1562. 1565. 4. Deutſch von Abr. Jac. Penzel, Lemgo 1775. 8. 2 B.) — des Cl. Ptolomäus (Geogr. in ſ. Werken, R. 1490. f. Einzeln Amſt. 1619. f. gr. und lat.) — des Stephanus Byzantinus (deſſen Ueberbleibſel mit Anm. von Steph. Pinedo, Amſtel. 1678. f. C. comment. Abr. Berkelii, et Iac. Gronov. obſerv. Lugd. B. 1688. 1694. f. erſchienen, und wozu die Anmerkungen des Luc. Holſtenius, einzeln, Lugd. B. 1684. gedruckt worden ſind) — des Pomponius Mela (De ſitu orbis, Lib. III. Mediol. 1472. f. C. Not. Var. Lugd. B. 1685. 8. 1722. 8. 2 B. b. A. 1748. 8. 2 B. Jtal. Ven. 1557. 1605. 8. Spaniſch, Madr. 1644. 4.

Deutſch, Gieſſen 1774. 8.) und den kleinern, von Joh. Hudſon, Oxon. 1698. 1703. 1712. in vier Octavbänden, herausgegebenen, Schriftſtellern dieſer Art, — auſſer dieſen handeln davon: Phil. Cluverii Introd. in univ. Geogr. tam veter. quam novam, Lib. IV. Lond. 1711. 4. Amſtel. 1729. 4. — Chr. Cellarii Notitia Orb. Antiq. . . . Lipſ. 1701—1706. 4. 2 Bd. Cantabr. (Amſtel.) 1703—1706. 4. 2 Bd. — Geographie univ. hiſtor. chronol. p. Jean Noblot, Par. 1725. 8. 6 B. — Geographie der Griechen und Römer . . . von M. Conr. Mannert, Nürnb. 1788. 8. — —

Die, in dieſen verſchiedenen Werken enthaltenen Nachrichten, ſind, ferner, gröſstentheils in folgenden Wörterbüchern zu finden: Sam. Pitiſci Lexic. Antiquit. Romanar. in quo ritus et antiquit. cum Graec. ac Rom. communes, tum Romanor. peculiares, ſacr. et prof. publ. et priv. civ. ac milit. exponuntur, Leov. 1713. f. Ven. 1719. f. 3 Bd. Hag. C. 1737. f. 3 Bd. — Diction. des Antiq. Gr. et Rom. p. Pierre Danet, Par. 1698. 4. Amſtel. 1701. 4. (Zwar für den Dauphin, und faßlich genug, aber auch ſehr flüchtig geſchrieben) — Benj. Hederichs gründliches Antiquitäten-Lexicon, Leipz. 1743. 8. — Diction. des Antiq. Romaines, Par. 1766. 8. 3 B. — Dict. pour l'intelligence des auteurs claſſiques, gr. et rom. tant ſacr. que profanes, conten. la Geogr. l'Hiſtoire, la Fable et les Antiq. p. Mr. (Francois) Sabbathier, Chal. 1766—1768. 8. 34 B. Text und 2 B. Kupfer, aus welchem ein Auszug, unter dem Titel: Dict. hiſt. et crit. des Ant. gr. et rom. Yverdun 1775 u. f. 8. 9 B. erſchienen iſt. — Andr. Benj. Bergſtraßers Realwörterbuch über die claſſiſchen Schriftſteller der Gr. und Lat. Halle 1772—1781. 8. 7. B. (Ein bis jetzt unvollendetes, nur bis zu den Buchſtaben Equu gehendes Werk) — Les Siècles payens, ou Dict. mythol. her. polit. litter. et geogr. de l'Antiquité payenne . . . pour ſervir à l'intrepretation des Auteurs anc. . . . par Mr. l'Abbé S. (Sabbatier) de Caſtres, Par. 1784. 12. 9 B. — —

Ferner enthalten mancherley Beyträge zu der Erläuterung und Verſtändlichkeit des Inhaltes der Alten: Gaudentii Roberti Miſcell. Italica erudita, Parm. 1690—1694. 4. 4 Bde. — Hiſt. de l'Academie Royale des Inſcript. et belles lettres avec les Mem. de Litterat. tirés des regiſtres de cette academie, Par. 1717—1786. 4. 43 B. Amſt. 1719. u. f. 12. bis jetzt 66 B. Deutſch, eilf Theile davon, Wien 1749—1757. 8. Auszüge daraus, Leipz. 1781. 8. 2 B. mit Anm. von H. Hofr. Heyne; und wovon mehrere Bände erſchienen ſeyn würden, wenn das Buch mehrere Liebhaber gefunden hätte. — Raccolta d'opuſc. ſcient. e filolog. rac. da Ant. Calogera, Ven. 1728—1757. 8. 51 B. Nuova raccolta Ven. 1755—1758. 8. 4 B. — Saggi di diſſertazione acad. . . . lette nella Acad. Etruſca della Citta di Cortona, Rom. 1735—1751. 4. 6 B. mit K. — Comment. Lipſiens. litter. Lipſ. 1753. 8. 2 B. — Io. Aug. Erneſti Opuſc. crit. philol. Lugd. B. 1764. 8. 1776. 8. Rich. Bentleii Opuſc. philol. ex verſ. Dan. Lennep, Gron. 1770. 8. Lipſ. 1781. 8. (Bekannter Maßen ſind dieſe verſchiedenen Auff. viel früher, und in engliſcher Sprache, geſchrieben; aber ich habe geglaubt, daß ſie hier ihre Stelle am füglichſten einnehmen) — J. J. Rambachs archäologiſche Unterſuchungen, Halle 1778. 8. — Chr. C. Heynii Opuſc. academica, Gött. 1785—1788. 8. 3 Bd. und a. m. — — Auch gehören noch hieher diejenigen Werke, welche, nach Anleitung von Kunſt-

werken und Denkmahlen, das Alterthum erläutern, als: L'Antiquité expliquée et repreſentée en Figures, . . . p. Bern. Montfaucon, Par. 1719. f. und 1722. f. 10 Th. in 5 B. und die Supplem. dazu, ebend. 1724. f. 5 Bd. In einen Auszug gebracht durch Joh. Jac. Schatz, Deutſch, Nürnb. 1750 und 1756. f. Lat. ebend. 1757. f. (Die Vorzüge und die Mängel des Werkes ſind, unter andern, in S. J. Baumgartens Nachr. von einer Halliſchen Bibl. Th. 21. S. 226. u. f. angezeigt) — ſo wie diejenigen, welche, durch Kunſtwerke, die Schriftſteller der Alten, faßlicher zu machen geſucht haben, als Polymetis, or an Enquiry, concerning the agreements between the works of the Roman poets, and the remains of the anc. Artiſts, by Ioſ. Spence, Lond. 1747. 1755. 1774. f. In einen Auszug gebracht durch Tindal, unter dem Titel, Guide to claſſical Learning, Lond. 1765. 1786. 8. Umgearbeitet, Deutſch, von Joſ. Burkard, und F. F. Hofſtäter, Wien 1773. 1776. 8. 2 B. Diejenigen Werke indeſſen, worin Kunſtwerke, vorzüglich als Kunſtwerke, dargeſtellt und erläutert werden, ſind bey dem Art. **Antik** zu finden. — —

Mit der Verſtändlichkeit der Schriften der Alten ſelbſt, oder mit ihnen, in Rückſicht auf **Sprache** beſchäftigen ſich vorzüglich: Adr. Turnebi Adverſ. Tomi III. Arg. 1509. f. — Lud. Coel. Richeri (patria Rhodigini) Lect. Antiquae, Ven. 1516. f. Baſ. 1542. 1599. f. Gen. 1610. f. — Alex. ab Alexandro Miſcell. Lib. IV. Rom. 1552. Mit Erläuter. von Andr. Tiraquell, Frkft. 1594. fol. und mit Anm. von D. Gottfr. und Chrſtph. Coler u. d. m. Lugd. B. 1673. 8. 2 B. — Pet. Victorii Lection. variar. Lib. XXV. Lugd. B. 1554. 4. — Iani Gruteri Lampas, ſ. Fax art. liberal. Frcft. 1602 —1612. 8. überhaupt 7 B. — Andr. Schottii Obſerv. philol. . . . Antv. 1614. 4. — Iani Rutgerſii lect. variar. Lib. VI. Lugd. B. 1618. 4. — Caſp. Barthii Commentar. Lib. LX. Frcft. 1624. f. — Sam. v. Petiti Miſcell. Lib. IX. Par. 1630. Ebend. Lect. variar. Lib. IV. ebend. 1633. 4. Ebend. Obſervat. Lib. III. ebend. 1642. 4. — Io. Frd. Gronovii Obſervat. Lugd. B. 1662. 8. cur. Frdr. Platnero, Lipſ. 1755. 8. — Iac. Palmerii Exercit. in aut. Gr. Lugd. B. 1668. 8. — Gisb. Cuperi Obſervat. Lib. III. Traj. ad Rh. 1670. 8. mit K. — Io. Herm. Schminckii Synt. crit. var. auctor. Marb. 1717. 4. — Pet. Weſſelingi Obſerv. var. Lib. III. Amſt. 1727. 8. — Ge. d'Arnaud Spec. animadv. crit. Amſt. 1730. 8. — Miſcellaneae obſervat. in Auct. vet. . . . Amſtel. 1732—1740. 8. 10 B. — Miſcell. obſerv. crit. novae in Auct. vet. . . . . Amſt. 1740. 8. 12 Th. — Henr. Valeſii Emendat. Lib. V. et de critica, Lib. II. . . . Ed. Pet. Burmanno, Amſt. 1740. 4. — Rich. Dawes Miſcell. crit. in ſect. V. diſpert. Cant. 1745. 8. ex ed. Th. Burgeſs, Oxon. 1781. 8. — Io. Iac. Reiske Animadv. ad Auct. graec. Lipſ. 1757—1763. 8. 4 B. — Io. Schraderi Obſervat. Lib. Franeq. 1761. 4. — G. B. Schirach Clavis poet. claſſic. Hal. 1768. 8. 2 B. — Io. G. Schneideri Anal. crit. in ſcript. gr. et lat. Traj. ad Viadr. 1777. 8. — Th. Burgeſs Conſpectus Crit. obſerv. in Script. gr. et lat. Lugd. B. 1788. 8. — und v. a. m. — —

Wegen mehrerer, zur Erläuterung des Alterthumes geſchriebenen Werke, iſt Io. Alb. Fabricii Bibliogr. Antiquaria, Hamb. 1713. 4. 1716. 4. ex ed. P. Schaffshauſen, ebend. 1760. 4. zu Rathe zu ziehen.

Litterariſche Nachrichten von den Schriften derſelben enthalten: I. Alb. Fabricii Bibliotheca Graeca . . . Hamb.

Hamb. 1705. 4. ebd. 1718. 4. 14. Th. cur. G. Chr. Harleſio, ebd. 1790. 4. bis jetzt nur 2 Theile. — Io. Alb. Fabricii Bibliotheca Latina . . . Hamb. 1696. 8. cur. Io. A. Erneſti, Lipſ. 1773. 8. 3 B. — Theoph. Chr. Harles Introductio in Hiſtor. Linguae gr. Alt. 1778. 8. — Ebend. Introductio in Hiſt. ling. lat. Brem. 1764. 8. 1772. 8. — View of the various editions of the Claſſiks . . . by Edw. Harwood, Lond. 1775. 8. Ital. mit Zuſ. von Maff. Pinelli, Ven. 1780. 8. Deutſch, (mit eben dergleichen, etwas flüchtig gearbeiteten) von Frz. Carl Alter, Wien 1778. 8. — Bibl. degli Autori ant. gr. e lat. volgar. . . . opera di Iac. Mar. Paitoni, Ven. 1766—1767. 4. 5 Th. — J. G. Schummel Ueberſetzer-Bibliothek . . . Wittenb. 1774. 8. wozu ſich einige Zuſ. in dem 4ten Heft des 3ten Jahrg. der Quartalſchrift: Für ältere Litteratur und neuere Lectüre, Dresden 1785. 8 S. 27 u. f. finden. — Commentar. de Litteris et Auctor. Gr. atque Lat. ſcriptorumque edit. Auct. Chriſt. Dan. Beckio, Lipſ. 1789. 8. (bis jetzt nur der erſte Abſchn. des erſten Theiles) — Auch kann noch die Bibl. Gr. et Lat. complectens fere omnes Graeciae et Lat. vet. . . . . Berl. 1784. 8. des Gr. Reviczky hieher gerechnet werden. —

Von Journalen gehören, vorzüglich hieher: Bibliothek der alten Litteratur und Kunſt, Gött. 1786 u. f. 8. bis jetzt 7 Stücke — Humaniſtiſches Magazin . . . . herausg. von Fdr. Aug. Wiedeburg, Helmſt. 1787. u. f. 8. bis jetzt 2 und ein halber Jahrgang. — —

Von den Eigenheiten, und Vorzügen, und dem eigentlichen Geiſte der Alten, handeln, meines Bedünkens, am Beßten: Der 33. 35. und 37te Abſchnitt aus dem 2ten Bd. der, bey dem Art. Aeſthetik angeführten, Reflex. crit. ſur la Poeſie et ſur la Peint. von dem Abt Dubos — Introduction to the Claſſiks by A. Blackwall, Lond. 1727. 8. Lateiniſch durch G. Heinr. Ayrer, unter dem Titel: De praeſtantia Claſſicor. Auct. . . . Lipſ. 1735. 8. — On the Claſſiks, by G. Manwaring, Lond. 1737. 8. — An Eſſay on the compoſition and manner of writing of the Antient . . . . Glasg. 1748. 8. Deutſch in der Samml. vermiſchter Schriften zur Beförderung der ſch. Wiſſenſch. und fr. Kſte. Berl. 1759 u. f. 8. Th. 3. S. 177 u. f. Th. 4. S. 1 u. f. — Von den Urſachen des Vorzuges der Alten vor den Neuern in den ſchönen Wiſſenſchaften, beſonders in der Poeſie und Beredſamkeit: eine Vorleſung von Chriſt. Fürchtegott Gellert, gehalten im J. 1767. im 5ten Th. ſ. ſämmtl. Schriften. — Betrachtung einiger Verſchiedenheiten in den Werken der älteſten und neueſten Schriftſteller, beſonders der Dichter, von H. Garve, im 10ten B. der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. und in der Sammlung ſ. Abhandlungen, Leipz. 1779. 8. S. 116 u. f. (das Bündigſte, was bis jetzt noch über dieſe Materie geſchrieben worden.) — Von dem Nutzen und der Schönheit der griechiſchen Litteratur, eine Eingangsrede von Prof. Bolla, Wien 1777. 8. und im 1ten B. S. 245 der Litter. Chronik, Bern 1785. 8. — Comparative merit of the Anc. and the Moderns die 35te der Lectures des H. Blair, im 2ten B. S. 246 der Quartausg. vom J. 1783. — Ueber den Geſchmack der Alten in Tropen und Vergleichungen, im 1ten B. S. 212 u. f. des Humaniſtiſchen Magazins von H. Wiedeburg, Helmſt. 1787. 8. — Ueber die Vergleichung der alten, beſonders der griechiſchen mit der deutſchen und neuern Litteratur, von Gottfr. Ernſt Groddeck, Berl. 1788. 8. — Ueber Menſchenbildung und Geiſtesbildung . . . . eine Einleitung zu einem philoſophiſch-kritiſchen

ſchen Werke, genannt, Geiſt der Alten, von D. Jeniſch, Berl. 1789. 8. — Verſuch einer Vergleichung der deutſchen Dichter mit den Griechen und Römern, von J. G. Trendelenburg und J. J. Hottinger, im 4 und 5ten B. der Schriften der deutſchen Geſellſchaft in Mannheim, Mannh. 1789. — Auch finden ſich im 9ten der Litteraturbriefe, Th. 1. S. 49 — in den Fragmenten und den critiſchen Wäldern (von H. Herder) einzele, feine, hierher gehörige Bemerkungen. — —

In einer ganz andern Abſicht, nähmlich um entweder die Alten blos herabzuwürdigen, oder ſie gänzlich über die Neuern zu erheben, iſt, indeſſen, über ihr Verdienſt, noch viel mehr geſchrieben worden, und was dieſen Zweck hat, habe ich geglaubt, beſonders zuſammen faſſen zu müſſen. Nicht in Frankreich entſtand, wie man gewöhnlich zu glauben pflegt, der Streit über ihre Vorzüge, ob er gleich dort, wie alle Streitigkeiten, mit der mehrſten Lebhaftigkeit geführt worden iſt. Nähmlich, bald nach Wiederauflebung der Wiſſenſchaften, und ſo bald man mit den Werken der Alten genauer und allgemeiner bekannt geworden war, führten die Unterſchiede zwiſchen ihren und den Dichtungen des Taſſo und Arioſt zuerſt ſehr natürlich zu den bekannten Vergleichungen des P. Beni zwiſchen dieſen Dichtern und dem Homer und Virgil; und je nachdem nun Vorliebe für das Alte oder das Neue, für das Fremde oder das Einheimiſche, u. d. m. in den verſchiedenen Schriftſtellern obwaltete, je nachdem fielen auch ihre Urtheile aus. Rückſicht auf die, aus verſchiedenen Zeiten, und aus verſchiedenen Arten und Graden von Geiſtesbildung, nothwendig entſpringenden Verſchiedenheiten, und Rückſicht auf den Geiſt und das Weſen der Producte der Alten und Neuern, wurden dabey nicht genommen. Einer der erſten, welcher ausführliche Vergleichungen dieſer Art anſtellte, war der bekannte Aleſſ. Taſſoni. Das ganze 10te Buch ſeiner Penſieri diverſi, Carpi 1620. 4. Ven. 1627. 4. handelt, im 27 Kap. von dem Unterſchiede zwiſchen den Alten und Neuern, und ſo wohl in Anſehung der Wiſſenſchaften, als in Anſehung der Künſte, des Ackerbaues, der Bekleidung, des Kriegsweſens u. ſ. w. und er erklärt darin ſich, größtentheils, für die letztern. Zwar ſetzt er dieſe, z. B. den erſtern im Trauerſpiel und im Luſtſpiel nach; aber von dem Homer ſagt er, daß er pieno di ſciapitezze ſey, und zieht ihm den Taſſo und Arioſt vor; und als einen Beweis von der Größe und Stärke der Beredſamkeit der Neuern führt er, unter andern, das Beyſpiel des bekannten Johann van Leyden an, der durch dieſe ſich zum Könige von Münſter gemacht habe. Daß ſeine Behauptungen manchen Widerſpruch, vorzüglich von Seiten der Philologen, fanden, läßt ſich aus einer, bald darauf erſchienenen Schrift des Sec. Lancelotto, L'oggidi, ovvero gl'ingegni moderni non inferiori à paſſati, Ven. 1658. 8. ſchließen. Allein hiemit war auch, ſo viel ich weiß, der Streit, im Ganzen, geendigt. — — In Frankreich begann er eigentlich erſt im J. 1687, als in welchem Ch. Perrault ſein Gedicht, Le Siècle de Louis le Grand in der franzöſiſchen Academie vorlas, und auch drucken ließ, und worauf in dem folgenden Jahre eben dieſes Schriftſtellers Parallèle des Anc. et Mod. en ce qui regarde les Arts et les Sciences erſchien, das nachher noch öfter, als Par. 1692. 12. 4 B. Amſt. 1693. 12. 4 Bd. herausgekommen iſt. Einer der erſten, welcher gegen die, darin vorgetragenen, Behauptungen ſich erhob, war der holländiſche Prof. Francius, in einer,

einer, zu Amſterdam, im J. 1689 gehaltenen lateiniſchen Rede, über welche Perrault, zu Vertheidigung ſeiner Sache, einen, in dem Mercure (J. 1790. Mon. Merz) gedruckten Brief an Menage ſchrieb, und die einen Dial. du Sr. Devin entre Apollon et la Muſe Polimnie (gedruckt in eben dieſem Mercure, J. 1790. Mon. November) in Verſen, und zu Gunſten des Perrault, veranlaßte. Die wichtigſten, übrigen, bey dieſer Gelegenheit erſchienenen Schriften ſind folgende: Diſc. ſur les Anciens, p. Mr. de Longepierre, Par. 1687. 12. — Digreſſion ſur les Anc. et les Modernes, von Bern. Fontenelle, bey ſ. Poeſies paſtorales, Par. 1688. 12. und im 3ten Bd. S. 133 der Amſterdamer Ausg. ſ. Werke 1716. 12. Deutſch, in ſ. Auserleſenen Schriften, Leipz. 1760. 8. (5te Aufl.) S. 606. — Si les Anc. ont été plus ſavans que les Modernes, et comment on peut apprecier le merite des uns et des autres, von dem Abt Gedoyn, in dem 5ten Bd. der Hiſt. de l'Acad. des Inſcript. — Lettre de Mr. (P. Dan.) Huet à Mr. Perrault ſur le mérite des Anc. et des Modernes, geſchr. im J. 1692. und gedr. in den Pièces fugit. d'Hiſt. et de Litterat. Par. 1702. 12. und im 1ten B. ſ. Diſſertat. Par. 1712. 12. Defenſe des Anc. contre les Mod. von ebendemſ. in den Huetian. Par. 1722. 12. S. 26. — Reflex. Crit. ſur quelques paſſages de Longin von Boileau bey ſ. Ueberſ. des Longin, Par. 1694. 12. und bey allen folgenden Ausgaben derſelben. — Diſſertat. ſur quelques endroits d'Homère von Fres. Seraph. Regnier Desmarais, vor ſ. Ueberſetzung des 1ten Buches der Iliade, Par. 1700. 8. (worin die, von Perrault gemachte Ueberſetzung einiger Stellen des Homer geprüft wird) — Diſc. de la fameuſe Queſtion ſur le Merite des Anc. et des Modernes prononcé en 1704. von Jacq. de Tourneil in ſ. W. Par. 1721. 4. B. 1. S. 31. Bemerkungen darüber von Frc. de la Mothe Fenelon, in ſ. Reflex. ſur la Rhetorique, S. 77. u. f. der Amſt. Ausg. von 1730. — La defenſe des Anc. contre le Poeme de Mr. Perrault; und Les beautés de l'anc. eloquence oppoſées aux affectations de la moderne, von Boiſſemain, welche ebenfalls in dieſem Zeitpunkte erſchienen, ſind mir nicht näher bekannt. Auch wurde dieſer Streit, bey Gelegenheit der Ueberſetzung des Homer von Mde. Dacier, wieder erneuert, gieng aber dieſen Dichter nur allein an, und wird daher bey ſ. Artikel erzählt werden. Von Zeit zu Zeit ſind, indeſſen, immer noch in Frankreich dergleichen Anfälle auf die Litteratur der Alten überhaupt gemacht worden. So ſchrieb ein Chevalier de St. Mars Obſervat. crit. ſur la Litterature des Anciens, Par. 1755. 12. welche nichts, als wahre Ungereimtheiten und Albernheiten enthalten. — — In **England** ſchrieb Wilh. Temple einen Eſſay upon the ancient and modern Learning, der in ſ. Miſcellanies, Lond. 1696. 8. S. 1 u. f. aber auch ſchon, franzöſiſch, in ſ. Oeuvr. mel. Utr. 1693. 12. S. 1 u. f. ſich findet, und alſo noch früher in England gedruckt worden ſeyn muß. Wilh. Wotton ſchrieb dagegen ſ. Reflect. on anc. and modern Learning, Lond. 1694. 1697 1705. 8.; und Swift wurde dadurch zu ſ. bekannten Battle of the Books, gedruckt zuerſt ums J. 1704. veranlaßt, ob dieſe gleich wohl nichts, als eine Nachahmung eines, mir nicht näher bekannten, franzöſiſchen, Combat de Livres iſt. Weiter gieng der Streit aber nicht. Einige Rückſicht darauf iſt, indeſſen, wohl, in J. Denins Advancement and reformation

tion of modern poetry, Lond. 1701. 8. genommen worden. Addiſons Diſcourſe upon anc. and modern Learning, iſt erſt nach deſſen Tode, Lond. 1739. 4. Franzöſiſch im 14ten Bande der Bibl. Britannique S. 328 heraus gekommen; beſſere Aufſätze aber über dieſe Materie von ihm, finden ſich in dem Spectator. — — In Deutſchland iſt es nie zu einem Streite dieſer Art gediehen, ob gleich verſchiedene unſrer Schriftſteller, einige mit Rückſicht auf die, anderwärts, deswegen obwaltenden Zwiſte, abgefaßte hierher gehörige, Aufſätze hinterlaſſen haben. G. Olearius, war der erſte, welcher, Leipz. 1690. 4. ein lat. Programm darüber drucken ließ; Matth. Nic. Kortholdt ſchrieb eine Oratio de antiqua Eloquentia, recentiori perperam poſtpoſita a Car. Perralto, Lipſ. 1700. 4. — Haller hielt eine Rede: Quantum Antiqui eruditione et induſtria antecellant Modernos, Bern. 1734. 4. — G. Heinr. Ayrer fügte ſeiner, vorhin angezeigten lat. Ueberſetzung der Blackwallſchen Schrift, eine Diſſertat. de comparatione eruditionis antiquae et recentior. bey. — Joh. Bened. Carpzov richtete an Dan. Hanks, einen Lübeckſchen Rathsherrn, eine Epiſtola votiva . . . de antiq. et recentior. doctrinae comparat. Helmſt. 1748. 4. — In den Oberlauſitziſchen Beyträgen zur Gelehrſamkeit, Th. 1. S. 559 finden ſich, Joh. Gottl. Biedermanns kurze Gedanken von der Frage: Ob man, unter den Gelehrten, die ältern oder neuern höher achten müſſe? — und a. m. — —

Uebrigens ſind noch über die Art, wie man die Alten leſen müſſe, verſchiedene Schriften vorhanden, als Henr. Feltons: Diſſertation on Reading the Claſſics . . . Lond. 1730. 8. — und H. Sulzer ſelbſt hat: Gedanken über die beßte Art, die claſſiſchen Schriftſteller mit der Jugend zu leſen, Berl. 1765. 8. und im 2ten Bd. S. vermiſchten Schriften, Leipz. 1781. 8. S. 215 heraus gegeben. Auch finden ſich in dem bekannten Traité de la maniére d'enſeigner et d'etudier les belles lettres . . . p. Mr. (Charl.) Rollin, Par. 1728. 12. 4 B. Deutſch, durch Joh. Joach. Schwabe, Leipz. 1738. 8. 4 Th. einige gute Winke dazu. —

Amphitheater.

Ein Gebäude, welches zu den Kampfſchauſpielen der Römer aufgeführt worden. Das ganze Gebäude war nach einem runden ovalen Grundriß angelegt, und ohne Dach. Um den Mittelpunkt des Grundes herum war ein groſſer runder oder ovaler Platz, mit Sand belegt, und daher Arena genennt. Dieſer war die eigentliche Bühne der Kämpfer. Rund um dieſen Platz herum waren Gewölber, die unter anderm auch dazu dieneten, die wilden Thiere, die in den Spielen ſollten gebraucht werden, darinn zu verwahren.

Zunächſt über dieſen Gewölbern gieng eine Gallerie rings um die Arena herum, auf welche die vornehmſten Zuſchauer traten. Von dieſer Gallerie an erhoben ſich die Sitze oder ſteinernen Bänke rings herum ſtufenweiſe übereinander; jede höhere in einem vom Mittelpunkte etwas entfernten Umfange bis an die oberſte Gallerie des Gebäudes. Auf dieſe Weiſe hatte das ganze Gebäude die Figur eines Bechers, deſſen Höhlung ſich gegen den Grund zu immer verſchmälert, und die Bühne war von allen Plätzen ganz zu überſehen.

Die unterſten Reihen der Sitze waren für die reichen und angeſehenen Bürger; die oberſten für

den Pöbel. Vermuthlich war das Geſetz, Lex Roſcia genennt, ſowol für das Amphitheater, als für das Theater, daß die vierzehn unterſten Reihen der Sitze nur den Vornehmern vorbehalten ſeyn ſollten *). Wer weniger als vierhundert tauſend Seſterzien im Vermögen hatte, gehörte zu keiner der vierzehn Ordnungen der Bürger, ſondern zum Pöbel. Daher ſagt Horaz **):

Si quadringentis, ſex ſeptem millia deſunt
— — — —
Plebs eris.

Dieſe Gebäude waren ſo groß, daß für 30 bis 40tauſend Zuſchauer Platz war.

Lange Zeit waren es nur hölzerne Gebäude, und es läßt ſich vermuthen, daß das Amphitheatrum Flavianum, davon noch itzt ein großer Theil ſteht, und unter dem Namen Coliſaeum bekannt iſt, das erſte ganz maßive Gebäude von dieſer Art geweſen ſey. Es macht ein Oval aus von 700 Rheinländiſchen Fußen in die Länge, 500 in die Breite, iſt 160 Fuß hoch, und wird in vier Geſchoſſe abgetheilt, deren jedes Arcaden von beſonderer Säulenordnung hat. Durch die unterſten Arcaden waren die Eingänge, und in dem Raume zwiſchen der äußerſten Mauer und den Gewölben um die Arena waren die Treppen und verſchiedene Gänge, welche von außen durch das zwiſchen den Pfeilern einfallende Licht erleuchtet wurden.

Weil dergleichen Gebäude in unſern Tagen nicht mehr gebräuchlich ſind, ſo enthalten wir uns einer nähern Beſchreibung derſelben. Wer hierüber nähere Nachricht verlangt, kann ſie in dem Traktat, den Lipſius über die Amphitheatra *) geſchrieben hat, ausführlich bekommen.

Man nennt gegenwärtig in unſern Schauſpielhäuſern den Platz, der der Bühne gegen über mit allmählig in die Höhe ſteigenden Bänken angefüllt iſt, das Amphitheater, weil dieſer Platz in der franzöſiſchen Sprache dieſen Namen führt.

✻ ✻

Auſſer dem, von dem H. S. angeführten Werke des Lipſius, handeln noch von den Amphitheatern überhaupt: De Circo Rom. ludisque circens. de venatione Circi et *Amphitheatri*, von Jul. Caeſ. Bulenger, im 9ten Bde. S. 577 des Grävſchen Theſaurus — Degli Anfiteatri, e ſingolaramente del Veroneſe, libri due, del March. Scip. Maffei, Ver. 1728. 12. mit K. welche Schrift ſich auch im 4ten Th. von eben dieſes Verf. Verona illuſtrata, und lat. im 5ten Bd. des Poleniſchen Theſaurus S. 1 u. f. befindet. Engliſch gab ſie Alex. Gordon, unter dem Titel: Complete Hiſtory of Amphitheatres, Lond. 1730. 8. heraus. — Lettera ſopra gli antichi Teatri ed Anfiteatri, von Giov. Poleno bey dem Diſcorſo ſopra il Teatro Olimpico di Andr. Palladio in Vicenza da Giov. Montenari, Pad. 1733. 8. worin er, gegen den Verf. dieſer Schrift, behauptet, daß die Theater von den Amphitheatern verſchieden geweſen, welches

*) Lex Roſcia eſt, qua cavetur, ut proximis ab Orcheſtra quatuordecim gradibus ſpectent, quibus eſt quadringentorum ſeſtertiorum, ſagt ein alter Scholiaſt des Horaz. Ep. I. 57.

**) Epiſt. L. I. ep. I. vſ. 57.

*) De Amphitheatro liber, in quo forma ipſa loci expreſſa, et ratio ſpectandi, ut et de Amphitheatris extra Romam libellus, Antv. 1585. 4. Veſal. 1670. 8. Im 9ten B. von Graevii Theſ. S. 1269.

der letztere, in einem beſondern Briefe, bey der folgenden Ausgabe ſ. Werkes, Vic. 1735. 8. widerlegt. Auch ſind beyde Briefe noch einzeln, Vic. 1738. 8. gedruckt. Ferner handelt davon noch ein Aufſatz im 2ten Bde der Mem. de l'Acad. des Inſcript. von Boindin. —

Von einzelnen Amphitheatern und Theatern, oder den Ueberbleibſeln derſelben, enthalten Beſchreibungen und Abbildungen, und zwar von dem **Römiſchen**, Libro di M. Pyrrho Ligori delle Antichita di Roma, nel quale ſi tratta de' Circi, *Teatri* ed *Amfiteatri*, Ven. 1553. 8. Lat. mit dem Titel: Effigies antiquae Romae . . . Rom. 1561. 8. — Iac. Lauri Antiq. Urbis Splendor, ſ. *Amphitheatra*, *Theatra*, Circi etc. in Aes inc. Rom. 1612. f. verm. 1641. f. — L'Anfiteatro Flavio deſcritto e delineato di Carlo Fontana, Hag. 1725. f. mit K. und Diſſertaz. ſopra l'Anfiteatro Flavio di Roma, volgarmente detto il Coliſeo, di Giov. Marangoni R. 1746. 4. — Auch ſind von eben dieſem noch Abbildungen, im 2ten Bd. der Sandrartſchen Academie, in des Barbault Rome ancienne, in den, von G. Chrſtph. Kilian, nach Barbault gelieferten Alterthümern, und andern mehr — — Von dem zu **Verona** ſ. die vorher angeführte Schrift des Maffei, ſo wie Torelli Saragna De origine et amplitudine Veronae Libr. Ver. 1540. f. und Onuphrii Panvinii Antiq. Veronenſes, Pat. 1648. f. — — Von den **Toskaniſchen**: Diſſertazioni intorno agli anfiteatri della Toscana, e principalmente dell' Aretino, da Lor. Guazzeſi, in dem 2ten B. S. 79 der Saggi di diſſert. della Acad. di Cortona, R. 1738. 4. und in dem 20ten B. S. 427 der Raccolta d'opuſculi ſcient. et filolog. des P. Calogera. — Oſſervazioni di Ottav. Bocchi ſopra un teatro ſcoperto in Adria, Ven. 1739. 4. mit K. und in dem 3ten B. der Saggi di diſſert. della Acad. di Tortona, ſo wie in des Scarfo Varii ant. Monum. Ven. 1739. 4. — Notizie hiſtor. intorno al Palajo, ovvero Anfiteatro di Firenze, da Dom. Mar. Manni, Bol. 1746. 4. — Die Vorrede zu den Lezione di Antich. Toscane, Fir. 1766. 8. — — Von dem zu **Pola**: Relazione delle ſcoperte fatte nell' Anfiteatro di Pola, da Gianrin. Carlirubbi, Ven. 1750. 4. — — Von dem zu **Brixen**, oder **Brescia**: die Monum. Brix. in dem 4ten Bd. S. 11. des Theſaur. Ital. — Storia della Citta di Breſcia, da El. Cavriolo, Ven. 1744. — Iſtor. della Citta di Breſcia, di Gianmar. Biemmi, Breſc. 1748. 4. 2 B. — — Von dem zu **Trieſte**: Stor. ant. e mod. . . . della Citta di Trieſte, del P. Irenico della Croce, Ven. 1698. f. im 8ten Kap. des 3ten Buches, S. 245. — — Von dem zu **Gubio**: Rovine dell Teatro di Gubio 1730. f. von dem Grafen Paſſionei beſorgt. — — Von dem zu **Capua**: Alex. Mazochii Commentarius in mutilum Camp. Amphith. Titulum . . . Neap. 1727. 4. mit K. und im 5ten Bd. S. 485 des Poleniſchen Theſaurus. — — Von dem zu **Padua**: Origine di Padova da Lor. Pignoria. Pad. 1625. 4. S. 84 u. f. — — Von dem zu **Pozzuoli**: La vera Antichità di Pozzuolo . . . da Giul. Ceſ. Capaccio, R. 1652. 8. — Avanzi dell' Antichità eſiſtenti in Pozzuolo. . . . dal P. Paolo Ant. Paoli, Neap. 1768. f. 107 Bl. — — Von dem zu **Pompeji** finden ſich einige Nachr. in Joh. Winkelmanns Sendſchr. von den Herkulaniſchen Entdeckungen, Dresden 1762. 4. S. 11 u. f. — — Von dem zu **Herkulanum**: Ebendaſelbſt, S. 23.

und in Ebend. Nachr. von den neueſten Herkulaniſchen Entdeckungen, Dresden 1764. 4. S. 6 u. f. — — Von dem zu **Catanea in Sicilien:** Ioa. Bapt. de Groſſis Decachordum Catanenſe, im 10ten Bd. des Theſ. Sicil. S. 176. — Diſſamina traſcorſiva del . . . . Anfiteatro di Catania da Giac. Mar. Poterno, Palermo 1770. 4. mit K. — —

Von den Ueberbleibſeln eines Theaters zu **Sagunt in Spanien:** Ioach. Alcar. Grammont Epiſtola de Theatro Saguntino, ſ. de Zachantaeo Viſorio, Rom. 1716. 8. Grammont eignete ſich dieſe Beſchreibung nur zu: ſie war eigentlich das, nur in etwas veränderte, Werk des Emn. Martin (ſ. die Vorrede zum 5ten B. des Poleniſchen Theſaurus, S. X.) unter deſſen Nahmen ſie auch in Montfaucons Antiquité expl. B. 3. Th. 2. S. 231. ſo wie in dem gedachten Theſaurus, B. 5. S. 389. und in ſ. Epiſtolis, Amſtel. 1738. 4. B. 1. S. 1. ſich findet. — Ioſ. Imm. Minianae Dial. de Theatro Sagunt. in dem angeführten Theſaurus, B. 5. S. 401. — —

Von den Ueberbleibſeln von dergleichen Gebäuden in **Frankreich:** Galliae Antiquit. Select. Auct. Scip. Maffei, Par. 1733. 4. Ver. 1734. 4. S. 113 welche Nachrichten auch in den Poleniſchen Theſaurus, B. 5. S. 313 und 365 eingerückt worden ſind. Auſſer dieſen geben beſondre Nachrichten von dem zu **Arles:** Deſcription des Arènes, ou de l'Amphitheatre d'Arles, p. Ioſ. Guy, Ieſ. Arl. 1665. 4. — Antiquités d'Arles, p. Mr. Seguin, Arl. 1687. 4. — — Von dem zu **Bourdeaux:** ein Auff. von La Baſtie, in dem 6ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Sylloge Epiſtol. Burman. B. 2. S. 190. — — Von dem zu **Frejus:** S. Leontinus Epiſc. et Mart. ſuis Forojulienſibus reſtit. Auct. Lud. Dufour, S. I. Aven. 1638. 8. — — Von dem zu **Lyon:** Hiſt. litter. de la ville de Lyon . . . . p. le P. de la Colonia, Lyon 1728 — 1730. 4. 2 B. B. 1. S. 271. — — Von dem zu **Nimes:** Diſc. hiſtor. de l'ant. Cité de Nimes de Jean de Poldo d'Albenas, Lyon 1560. f. S. 119. — Iac. Graſſeri Diſſert. De Antiquit. Nemauſienſibus, Par. 1607. 8. und bey deſſen Poemat. Baſil. 1614. S. 202, ſo wie im 1ten B. S. 1059 des Sallengreſchen Theſaurus. — Hiſt. de la Ville de Nimes et de ſes Antiq. p. Henry Gautier, Par. 1720. 8. — Ein Brief in den Mem. de Trevoux, Janv. 1739. S. 1216. — Auch ſind die Ueberbleibſel deſſelben in neuern Zeiten von Ch. Louis Cleriſſeau, in den Antiquités de la France, Par. 1788. f. I. Part. Bl. X. u. f. abgebildet worden; und wahrſcheinlicher Weiſe ſind noch Nachrichten von dieſem, und mehrern, in den Notices and Deſcript. of the Antiq. of the Provincia Romana of Gaul, now Provence, Languedoc and Dauphiné by G. Pownall, Lond. 1787. 4. zu finden. — — Von dem zu **Douay** in der Grafſchaft **Anjou:** L'Europe ſavante Octobr. 1718. S. 198. — — Auch ſind dergleichen Ueberbleibſel noch zu **Baſel** (S. Io. Dan. Schoepflini Alſatia illuſtr. Colmar. 1751. f. B. 1. S. 163.) und an andern O. m. —

Auch giebt, von verſchiedenen der erwähnten Amphitheater, die Schrift: Degli Anfiteatri, et particolarmente del Flavio di Roma, di quello d'Italica della Spagna, e di quello di Pola nell Iſtria, Mil. 1788. 4. noch Nachrichten und Erläuterungen.

Anagramma.

Ein Wort, oder ein einfacher Satz der Rede, den man durch Verſetzung der Buchſtaben eines andern Wortes,

Wortes, oder Satzes herausgebracht hat; ſo wie das Wort Amor durch Umkehrung der Buchſtaben in Roma verwandelt wird. Dieſes iſt eine Erfindung des ſpielenden Witzes der Neuern. Er wurde ehedem inſonderheit alsdenn gebraucht, wenn aus dem Namen eines Menſchen durch Verſetzung der Buchſtaben ein Satz heraus gebracht wurde, der ein Lob oder einen Tadel derſelben Perſon enthielt. Dieſe mühſame Kleinigkeit iſt endlich zu unſern Zeiten ziemlich aus der Mode gekommen. Indeſſen iſt nicht zu läugnen, daß es bisweilen angenehme Anagramma geben könne. Folgende verdienen vielleicht hier angeführt zu werden.

Ein gewiſſer Prediger in Ungarn hatte etliche alte Freunde bey ſich zum Eſſen. Er hieß **Tobianus**, und hatte nicht lange vorher ſeine Frau verlohren, die er um ſo viel weniger betrauerte, weil ſie ihm ein gutes Vermögen nachgelaſſen hatte, von dem er, ſo lange ſie gelebt, kaum den geringſten Genuß gehabt hatte. Nachdem dieſe ehrwürdige Geſellſchaft von gutem Weine etwas munter worden, fieng man, nach Art der damaligen Zeiten, an, Anagrammen zu machen. Einer nahm den Namen Tobianus zum Text, und ſagte, das Glas in der Hand.

Obit Anus.
Der andere: Abit Onus.
Der dritte: Tua Nobis Sunto; abi.
Der vierte: Vbi ſonat Tuba Sion.
Tobianus: Ita bonus (optavit) Tobianus.

Von einer edlern und geiſtreichern Art iſt folgendes:

Als der König Stanislaus von Pohlen in ſeiner Jugend von Reiſen zurüke kam, verſammelte ſich das ganze hohe Lescinskiſche Haus in **Liſſa**, um ſeinen Stammerben zu bewillkommen. Der nachherige preuſſiſche Hofprediger in Berlin, Herr Jablonsky, welcher damals Rector der Schule zu Liſſa war, hielt bey dieſer Gelegenheit einen Actum oratorium, zu deſſen Beſchluß er dreyzehn als junge Helden gekleidete Tänzer auftreten ließ, einige Ballete zu tanzen. Jeder hatte einen Schild, auf welchem einer der Buchſtaben dieſer zwey Wörter, DOMVS LESCINIA, in Gold geſchrieben war.

Nach dem erſten Ballet fanden ſich die Tänzer ſo geſtellt, daß die Ordnung ihrer Schilder die Worte Domus Leſcinia leſen ließe, die ſich nach dem andern Ballet in dieſe verwandelten:

Ades incolumis.
Nach dem dritten in dieſe: Omnis es lucida.
Nach dem vierten: Omne ſis lucida.
Nach dem fünften: Mane ſidus loci.
Nach dem ſechſten: Sis columna Dei.
Und zum Beſchluß: I! Scande ſolium.

Welches letztere als eine Art der Prophezeihung kann angeſehen werden.

(*) Da der Artikel einmahl da ſteht: mögen auch wohl ein paar dazu gehörige Schriften da ſtehen: als: Andr. Wilkii Epiſt. II. ad P. Weſenbecium De Anagrammatiſmo, Erphord. 1603. 8. — Er. Puteani De Anagrammat. Diatr. Brux. 1643. 12. — Z. Celſpirii De Anagr. Lib. II. Ratisb. 1783. 8. — —

Uebrigens iſt dieſe, gröſtentheils kindiſche Spielerey älter, als man gewöhn-

gewöhnlich glaubt. Es iſt, aus dem Commentar des Tzetzes zu der Caſſandra des Lykophron, bekannt, daß dieſer ſich die Gunſt des Ptolomäus Philad. und der Arſinoe, dadurch, daß er aus dem Πτολομαιος ein ἀπὸ μέλιτος. und aus Ἀρσινοη ein ἴον Ηρας machte, erworben haben ſoll. Vorzüglich haben die Jüdiſchen Cabbaliſten dergleichen Künſte getrieben. Die Themura, oder der dritte Theil der Cabbala, beruht gänzlich auf dergleichen Buchſtaben-Veränderungen oder Verſetzungen; und es iſt gar nicht unwahrſcheinlich, daß, wie ſchon Edm. Dickingſon in ſ. Delph. Phoeniciant. . . . . Frcft. 1699. 8. glaubte, der Grieche dieſes Kunſtſtückchen von Juden in Aegypten gelernt haben könnte. — Die franzöſiſchen Kunſtrichter, welche (wie z. B. Sabbatier in den Trois Siècles, Art. Dorat oder die Verf. der Annal. poet. B. 4. S. 276) dem Dorat († 1588) entweder die Einführung dieſer Spielerey in Frankreich, oder gar die Erfindung derſelben überhaupt, zuſchreiben, ſcheinen nicht einmahl zu wiſſen, daß ſich im Rabelais bereits dergleichen finden. — —

Anakreon.

Ein griechiſcher Liederdichter aus der Stadt Thejos in Jonien gebürtig. Er hat zu den Zeiten des Cyrus und Cambyſes gelebt, und ſich meiſtentheils an dem Hofe des Polycrates, Tyrannen der Inſel Samos, aufgehalten, wiewol er auch eine Zeitlang in Athen an dem Hofe des Tyrannen Hipparchus gelebt hat. Man hat noch ein und ſiebenzig Lieder und einige Ueberſchriften, die ihm zugeſchrieben werden; wiewol einige feine Kunſtrichter wichtige Zweifel gegen die Aechtheit vieler darunter vorgebracht haben. Jene ſind alle in dreyfüßigen Jamben, und ſcheinen recht eigen zu einem leichten fröhlichen Geſang abgemeſſen. Ihr Inhalt iſt durchgehends die Fröhlichkeit, die den Genuß der Liebe und des Weines begleitet. Sie bezeichnen den Charakter eines feinen Wollüſtlings, der ſein ganzes Leben dem Bacchus und der Venus gewidmet hat, dabey aber immer vergnügt und ſcherzhaft geblieben iſt.

Man muß alſo ſeine Lieder blos als artige Kleinigkeiten anſehen, die zum Abſingen in Geſellſchaften gemacht worden, wo die ſinnliche Luſt durch feinen Wiz ſollte gewürzt werden. In dieſer Abſicht ſind ſie unvergleichlich. Eine große Munterkeit ohne alle ernſthafte Leidenſchaft, ein überaus feiner Wiz, und die angenehmſte Art ſich auszudrüken, ſind überall darinn anzutreffen. Der Dichter ſieht in der ganzen Welt und in allen Händeln der Menſchen nichts, als was ſich auf Wein und Liebe bezieht; alles iſt Scherz und Tändeley mit Beziehung auf dieſe beyden Gegenſtände. Seine Laune iſt die angenehmſte von der Welt, und lieblich, wie der ſchönſte Frühlingstag. Auf die allerleichteſte Art mahlt er tauſend angenehme Phantomen, die mit wollüſtigem Sumſen vor unſrer Einbildungskraft herumflattern, und verſetzt uns in eine Welt, woraus aller Ernſt, alles Nachdenken verbannet iſt, wo nichts als Schwärmereyen einer leichten, die Seele wenig angreifenden Wolluſt herrſchen.

Hieraus iſt zu ſehen, daß dieſe Lieder nicht zum Leſen in einſamen und ernſthaften Stunden, die man beſſer anwenden kann, ſondern als ein artiges Spiel zur Ermunterung in Geſellſchaften, und zur Erquickung des Geiſtes geſchrieben ſind. Sie ſind ein Blumengarten, wo tauſend liebliche Ge-

rüche

rüche herumflattern, aber keine einzige nahrhafte Frucht anzutreffen iſt.

Anakreontiſche Lieder werden alle die genennt, welche in dem Geiſte des Anakreons geſchrieben ſind. Ihr leichter Inhalt erfodert eine leichte und kurze Versart, ſo wie Anakreon ſie gebraucht hat. Insgemein wird ein dreyfüßiger jambiſcher Vers mit einer übrigen kurzen Sylbe am Ende gewählt. **Gleim** iſt der erſte Deutſche, der glüklich in der Art des Anakreons gedichtet hat. Der Beyfall, womit ſeine ſcherzhaften Lieder aufgenommen worden, hat eine Menge elender Nachfolger hervorgebracht, welche eine Zeitlang den deutſchen Parnaß, wie ein Schwarm von Ungeziefer, umgeben und verfinſtert haben.

Daß man an den allermeiſten anakreontiſchen Gedichten der Neuern den Geiſt des Anakreons, ſein ſcherzhaftes Weſen, und ſeinen feinen ungekünſtelten Wiz vermißt, iſt nicht das einzige, das man gegen dieſe Seuche einzuwenden hat. Die meiſten Neuern ſind in dem Fall jenes Jünglings, der den Philoſophen Panätius gefragt hat, ob es einem Weiſen auch wol anſtehe, ſich zu verlieben. Die Antwort des Weiſen enthält eine große Lehre. **Was dem Weiſen geziemet, davon wollen wir ein andermal ſprechen: was mich und dich betrifft, die beyde noch lange keine Weiſen ſind, ſo ſchikt es ſich für uns nicht, uns damit abzugeben** *).

Die erſte Ausgabe der Gedichte des Anakreon, durch Heinr. Stephanus beſorgt, erſchien Par. 1554. 4. gr. und lat. und eben derſelbe druckte ihn, mit einigen Veränderungen, und verm. mit Fragmenten, in der Sammlung der lyriſchen Dichter, Par. 1586. Die folgenden, merkwürdigſten Ausgaben ſind die von Paris 1624. 8. gr. von Jean Bethoul Rancé, Par. 1639. 1647. 8. (Eigentlich beſorgte nicht der, damahls erſt 12 oder 13 Jahr alte, nachher durch ſeine Reform des Ordens de la Trappe ſo berühmte Rancé, ſondern ſein Lehrer, dieſe Ausgabe.) Von Tan. Faber, Saumur 1660. 12. gr. und lat. Von der Dacier, mit einer proſaiſchen, franz. Ueberſ. Par. 1682. 12. Amſt. 1716. 12. Von Longepierre, mit einer franz. metr. Ueberſ. Par. 1684. 12. Amſt. 1692. 12. Von Wilh. Barter, Lond. 1695. 8. 1710. 12. gr. und lat. (Barter war der erſte, welcher von dem, in der erſten Stephaniſchen Ausgabe gegebenen Texte, der bis dahin, ziemlich allgemein, war beybehalten worden, und öfters ſehr willkührlich, abwich.) Von Joſ. Barnes, Cambr. 1705. 8. Lond. 1734. 8. gr. und lat. (Mit Verbeſſerungen nach einer Vatikaniſchen Handſchrift, mit Veränderungen des Textes nach Scaligers, Salmaſius und Dan. Heinſius Muthmaßungen, und allerhand Erläuterungen über die Sylbenmaße, ſo wie mit den, ſorgfältig geſammelten, Fragmenten; der erſte Abdruck iſt der correcteſte.) Von Maittaire, Lond. 1725 und 1740. 4. gr. und lat. Von Jo. Conr. Pauw, Utr. 1732. 4. (Mit Anm. worin er die Gedichte tief herabzuwürdigen ſucht, und worüber ihn Dorville, in der Vannus critica, ſehr bitter, zurechte wieß. S. auch die Bibl. raiſonnée. B. 8. Th. 1. Art. 4.) Von Joh. Frdr. Fiſcher, nach der 2ten Barterſchen Ausg. Leipz. 1754 und 1776. 8 gr. Von Rich. Fr. Phil. Brunk, in den Analect. Veter. Poet. gr. B. 1. S. 79. (vorzüglich nach den

*) De Sapiente videbimus: mihi et tibi, qui adhuc a Sapiente longe abſumus, non eſt committendum, ut incidamus in rem commotam, impotentem, alteri emancipatam, vilem ſibi. Senecae Ep. CXVI.

Baxterſchen Leſearten, welche Ausgabe nachher noch öfterer, als Strasb. 1778. 12. und 1786. 18. Erl. 1781. 8. abgedruckt worden iſt.) Von Spaletti, Rom 1781. f. (nach der, von Barnes ſchon benützten, Handſchrift, ſehr prächtig) Von Bodoni, Parma, aus der königlichen Druckerey, mit Uncial- und Quadratlettern gedr. 1784. 8. 1785. 4. gr. nebſt einem Diſcorſo über den Dichter, und die verſchiedenen Ausgaben deſſelben. Auch gehören zu den guten Handausgaben noch die Glasgower 1751. 24. 1757. 12. beſonders die letztere, wegen der Nettigkeit und Richtigkeit des Druckes. —

Ueberſetzt iſt Anakreon in das **Italieniſche:** von Frc. Ant. Cappore, Ven. 1670. 12. Von Bart. Corſini, Par. 1672. 12. Von Mich. Angel. Torcigliani, in dem Echo corteſe, Lucca 1680. 12. Von Regnier Desmarais, Par. 1693. 8. Fir. 1696. 12. Von Ant. Mar. Salvini, Fir. 1695. 12. in gereimten Verſen, und ebend. 1723. 12. noch einmal in reimfreyen Verſen; von Aleſſ. Marchetti, Lucca 1707. 4. Von verſchiedenen, (Da vari) Mil. 1731. 12. (Dieſe verſchiedenen ſind Nic. Stampa, Franc. Lorenzini, Giamb. Ciapetti, Giov. Salvi, Dom. Petroſellini). Von Paolo Rolli, Londr. 1739. 8. Von Eidalmo Orio, Ven. 1753. 8. Von Piſtogene Eleuterio, d. h. Giuſ. Pagnini, Ven. 1766. 8. Von Ceſ. Gaetani, Rom 1775. 8. Von Saverio de' Rogati, Colle 1782. 8. Eine Sammlung von fünf dieſer Ueberſ. nebſt dem Text und der lat. Ueberſ. des Barnes erſchien zu Ven. 1736. 4. Für die beſſern werden die von Salvini und Rolli gehalten. Auch finden ſich noch Ueberſ. vieler einzeln Oden des Anakreon im erſten Bande der Proſe e Rime di Ant. Conti, Ven. 1739. 4. ſo wie in den Rime di Carlo Mar. Maggi, Mil. 1668. 8. 4 Th. und in a. m. Und Mar. Valguernera († 1634) ſoll auch noch eine völlige Ueberſetzung abgefaßt haben. — In das **Spaniſche:** den H. Dietz und Velazquez zu Folge, von Eſtevan Man. Villegas, im 4ten Buche des 1ten Th. ſ. Eroticas, Najera 1617. 4. welche Ueberſ. auch im 2ten B. des Parnaſo Eſpañol, Mad. 1770. 8. S. 67 u. f. wieder abgedruckt worden iſt. — In das **Franzöſiſche:** von Remy Belleau, Par. 1556. 12. (welche Rich. Renvoiſy 1559 in Muſik ſetzte). Von einem Ungenannten (Dufour, einem Arzte) . . . Par. 1660. 12. Von Anna Le Fevre, Par. 1681. 12. Von Hil. Bern. Longepierre, Par. 1684. 12. Von Ant. de la Foſſe, Par. 1704. 12. Von Franc. Gacon (Poete ſans fard) Rotterd. 1712. 8. Von Caperronier Par. 1755. 8. Von Poinſinet de Sivry, nebſt Sappho, Moſchus, Bion, Tyrtäus, Par. 1758. 8. und in den Muſes grecques, Par. 1772. 8. Von Sauvigny, Par. 1762. 12. (Nähmlich ſeine Odes anacreontiques; aber dieſe ſind eigentlich mehr Nachahmung, als Ueberſetzung; und nicht einmahl immer Nachahmungen im Geiſte des Anakreon; ich führe ſie an, weil ich ſie den Ueberſ. beygezählt finde. Vorgeſetzt ſind ihnen einige Betrachtungen über den Dichter, und die Dichtart überhaupt, welche manches Gute enthalten). Von einem Ungenannten C. (Montenet de Clairfons) nebſt Sappho, Bion und Moſchus, in Proſa, Paphos (Par.) 1773. 8. Verm. mit dem Ged. des Muſäus, und einigen Idyllen des Theokrit, Par. 1779. 4. und 8. mit ſch. Kupfern. Die von Poinſinet de Sivry in Verſen iſt zwar etwas frey; kommt aber dem Geiſt des Originals am nächſten. Die von Baillet (Jugemens des Sav. B. V. Th. 1. S. 310. Amſt. Ausg. vom J. 1725) von Voltaire (in dem Siècle de L. XIV) u. a. m. dem Rancé zugeſchriebene, iſt wenigſtens

nie

nie gedruckt worden. Daß, übrigens, mehrere franzöſiſche Dichter einzele Oden des Anakreon überſetzt, oder nachgeahmt haben, verſteht ſich von ſelbſt. Es finden ſich deren 18 in den Poeſ. des Regnier Desmarais, Par. 1730. 12. eben ſo viele bey der Ueberſ. des Bouhier von dem 4ten Buch der Eneide; im Mercure, u. a. a. O. m. — In das **Engliſche:** von Abr. Cowley († 1667). Seine Ueberſetzung findet ſich bey allen Sammlungen ſ. Gedichte, und gehört, ob ſie gleich eigentlich nur Umſchreibung der Anakreontiſchen Lieder iſt, immer noch zu den beſſern. Freylich hat ſie nicht die Simplicität des Originals; aber von der Lebhaftigkeit deſſelben iſt nichts verloren gegangen. Selbſt Johnſon giebt ihr dieſes Lob. Von Th. Stanley, Lond. 1651. f. mit dem Bion und Moſchus zuſammen; von Addiſon, Lond. 1736. 12. (Daß dieſe Ueberſetzung nicht, wie einige unſerer Litteratoren zu glauben ſcheinen, die Arbeit des Verf. des Cato und des Zuſchauers ſeyn könne, ergiebt ſich nicht ſo wohl daraus, daß ſie erſt ſo viele Jahre nach deſſelben Tode gedruckt worden, als daraus, daß keiner ſeiner Biographen, weder Tikell, noch Cibber, noch Johnſon, derſelben gedenken, und daß von ihr ſich nichts in der Sammlung ſeiner Schriften, ob dieſe gleich ſonſt mancherley Ueberſetzungen aus dem Ovid und Virgil enthalten, findet. Auch ſind die, bey ihr befindlichen, und, größtentheils der Dacier und dem Longerue abgeborgten, Anm. von ſolcher Beſchaffenheit, daß jener Engländer nur als Jüngling, ſie zu überſetzen hätte der Mühe werth halten können). Von einem Ungenannten, Cambr. 1761. 12. nebſt Sappho, Bion, Moſchus und Muſäus; meines Bedünkens die beßte, welche die Engländer beſitzen; von Green, Lond. 1768. 12. nebſt Sappho, und einigen Stücken aus Bion und Moſchus; von D. H. Urquhart, Lond. 1787. 8. Die von H. Schmid (Anweiſung der vornehmſten Bücher in allen Theilen der Dichtkunſt, S. 345) angezeigten Ueberſetzungen von Fawkes und Pilkington ſind mir nicht näher bekannt; in engliſchen Litteratoren habe ich nur eine noch vom J. 1683. 12. aber ohne Nahmen des Ueberſetzers, angeführt gefunden. — In das **Deutſche** iſt Anakreon überſetzt: (von P. Uz, und J. N. Götz), in Verſen mit Anm. welche noch jetzt ihren Werth haben, Carlsruhe 1746. 8. 1760. 8. (Von Joh. Heinr. Frdr. Meinecke) in die Versarten des Originals, nebſt der Sappho, Leipz. 1776. 8. Von Joh. Fr. Degen, Anſpach 1782. 8. Von S. F. G. Wahl mit der Sappho, Erf. 1783. 8. Von einem Ungen. nebſt Bion und Moſchus, Berl. 1787. 8. Glückliche Ueberſetzungen und Nachahmungen einzeler Oden finden ſich in den Gedichten von C. W. Müller, Gotth. Ephr. Leſſing, und Frdr. Wilh. Gleim; beſonders gehören, auſſer deſſen, von H. S. bereits angeführten ſcherzhaften Liedern, Berl. 1744. 8. ſeine ſieben kleinen Gedichte nach Anakreons Manier, Berl. 1764. 12 und ſ. Lieder nach dem Anakreon, Berl. und Brſchwg. 1766. 8. wenn gleich ein Theil derſelben, nur dem Innhalt, nicht der Ausführung nach, aus dem Anakreon genommen ſeyn ſollte, hieher. Auch finden ſich noch Ueberſetzungen in Philanders von der Linde (Joh. Burk. Menke (†1732) Scherzh. Ged. Leipz. 1722. 8. und in ebend. Galanten Gedichten, Leipz. 1723. 8. in Lud. Frdr. Hudemanns Ged. Hamb. 1732. 8. in dem 5ten St. der Beytr. zur crit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, S. 152 u. f. in Trillers poet. Betrachtungen, Hamb. 1739. 8. im 1ten St. des 3ten B. und im 3ten St. des 2ten B. der Bremiſchen Beyträge; in Conr. Gottl. Antons treuen Ueberſ. hebr.

gr. und lat. Ged. Leipz. 1772. 8. im 1ten Th. des Taſchenbuches für Dichter, und in der Blumenleſe, (wahrſcheinlicher Weiſe von H. Ramler) in den Ged. der Grafen zu Stolberg, Leipz. 1779. 8. und Nachahmungen in noch mehrern, bey dem Art. Lied angeführten, Dichtern. —— ——

Erläuterungsſchriften über den Anakreon, in **lateiniſcher** Sprache: Auſſer dem, was z. B. Lamb. Bos, in ſ. Animadv. ad ſcript. quosd. gr. et lat. Fran. 1715. 8. S. 75 u. f. Tib. Hemſterhuis, bey ſ. Ausg. des Ariſtoph. Plutus, Harl. 1744. 8. und a. m. über ſeine Gedichte bemerkt haben, finden ſich Animadv. in Anacr. im 1ten Th. des 2ten B. der Miſcell. Obſervat. — und Lud. Chrſtn. Crell. († 1733) gab eine beſondre Diſſert. Περὶ χαριεντισμου Ανακρεοντος, ſ. de eo quod in Anacr. venuſtum et delicatum eſt, Lipſ. 1720. 4. — und Joh. C. Zeune, Animadv. ad Anacr. . . . . Lipſ. 1775. 8. heraus. — —In **franzöſiſcher** Sprache: Correct. de quelqu. endroits d'Anacreon p. l'Abbé (Franc.) Sevin in dem 3ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. S. 130 der Quartausg. — Rem. de critique ſur quelques endroits detachés d' Anacr. . . . in der Hiſt. crit. de la Republ. des lettres, Th. 14. Art. 4 und 10 —— In **engliſcher** Sprache: Diſſert. on the Odes of An. by D. H. Urquhart, Lond. 1790. 8. — — In **deutſcher** Sprache: In dem Liebhaber der ſchönen Wiſſenſchaften, Jena 1747. 8. 2 B. finden ſich, B. 1. S. 60 und f. und S. 179 und f. einige ganz gute Bemerkungen über die Dichtart überhaupt, und Prüfungen einiger deutſchen Nachahmungen und Ueberſetzungen. — In den Fragmenten über die neuere deutſche Litteratur I. S. 338 iſt der eigenthümliche Character dieſer Dichtart ſehr glücklich entworfen. — Anmerkungen über den Anakreon, Leipz. 1770. 8. (Von J. Gottl. Schneider, in welchen nicht blos der Sinn des Dichters erläutert, ſondern auch, zum Theil, die Ueberſ. und Nachahmungen deſſelben geprüft werden.) — Ueber die Philoſophie des Anakreon, ein Verſ. von M. Joh. Frdr. Degen, Erl. 1776. 8. — Vorleſungen über einige anakreontiſche Lieder von Aug. Chrſtn. Borheck, Magd. 1778 — 1782. 8. Neun Stücke. — Auch läßt ſich, was H. Clodius in ſ. Verſ. aus der Litter. und Moral, 1tes St. Leipz. 1767. 8. S. 40 über Anakreon ſagt, hieher rechnen. – Ueber die Aechtheit der Anakr. Gedichte iſt die Pauwſche Ausg. des Dichters mit dem, was darüber in der Vann. crit. des Dorville, Amſt. 1737. 8. geſagt worden iſt, und die Vorrede zu der Fiſcherſchen Ausg. v. J. 1796. zu vergleichen. — — Litter. Notizen liefert Fabricii Bibl. gr. Lib. II. c. XV. §. 12. — —

Das, allgemein für das beſte gehaltene Leben des Dichters iſt von Joſ. Barnes, bey ſ. Ausgaben befindlich; auch Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet.

Anatomie.

(Zeichnende Künſte.)

Bedeutet in der Mahlerkunſt eine Kenntniß der äußern und innern Theile des menſchlichen Körpers, in ſo weit ſie zu richtiger Zeichnung der Figuren in allerhand Stellungen und Bewegungen nothwendig iſt. Es ſind fürnehmlich zwey Umſtände, welche die Anatomie einem Zeichner nothwendig machen. Die Verhältniſſe der Glieder ändern ſich wegen der Knochen in etwas ab, je nachdem die Glieder eine Lage annehmen. So iſt die Länge des Arms von der Schulter bis an die Spitze des kleinen Fingers anders, wenn der Arm gerade ausgeſtreckt, als

wenn er gebogen iſt. Dieſes kommt von den Gelenken der Knochen her, welche man deßwegen genau kennen muß, um dem Arm in allen Wendungen das richtige Verhältniß zu geben. Von den Muskeln iſt bekannt, daß ſie bisweilen rund und wie aufgeblaſen, bisweilen flach und ſchlaff ſind, nachdem ſie in würklicher Verrichtung oder in Ruhe ſind. Daher kömmt es, daß eine Stelle des Körpers bisweilen erhoben und heraus ſtehend, oder flach und bisweilen vertieft iſt. Hieraus iſt klar, daß jede Stellung und jede Bewegung ihre eigenen Verhältniſſe und Umriſſe hat, welche der Zeichner nicht treffen kann, wenn er nicht eine hinlängliche Kenntniß von der Lage der Muskeln, von ihrer Verrichtung und von der eigentlichen Beſchaffenheit der Knochen hat. Fürnehmlich muß er die Anatomie des Geſichts genau ſtudiren, weil darinn eine Menge kleiner Muskeln ſind, welche in den verſchiedenen Affekten die Geſichtszüge ändern.

Die Anatomie iſt dem Zeichner um ſo viel nöthiger, da es nicht möglich iſt, den Mangel derſelben durch die academiſchen Zeichnungen nach der Natur zu erſetzen. Es kommen gar viel Stellungen vor, welche man blos aus dem Kopfe zu machen hat, wobey man ohne genaue Kenntniß der Anatomie nothwendig in Fehler fällt. Der berühmte de Piles hat zum Gebrauch der Künſtler eine kurze Einleitung zur Anatomie unter einem angenommenen Namen herausgegeben *).

Es iſt aber hiebey den Künſtlern zu rathen, daß ſie ihre Kenntniß in dieſem Stük nicht mißbrauchen. Einige haben, um ihre Wiſſenſchaft in der Anatomie zu zeigen, die Muskeln ſo ſtark ausgedrükt, daß ihre Figuren wie geſchunden ausſehen. Es muß in der Zeichnung der Muskeln nichts übertriebenes ſeyn.

* *

Von Zeichnung der Muskeln, Knochen u. d. m. überhaupt handelt der Florent. Mahler, Aleſſ. Allori in dem Dialogo ſopra l'arte del diſegnare le figure, principiando da' muſcoli, oſſe, nervi, vene, membra e figura perfetta, Firenze 1590. 4. — **Wozu** eigentlich dem Künſtler die Kenntniß der Anatomie vorzüglich unentbehrlich ſey, hat Hagedorn (Betrachtungen über die Mahlerey S. 269) allgemein, nach des Vinci Traité de la Peinture (Ch. 90. S. 28. Par. 1651. fol.) angedeutet; und in wie fern jener zuweilen von dem, was ſie lehrt, abgehen müſſe, in einem ſehr glücklichen Beyſpiele, ſo wie die Unentbehrlichkeit ihrer Kenntniß, ſelbſt bey großer Bekanntſchaft mit der Antike (S. 80 u. f.) gezeigt. — **Wie weit** die Kenntniß und der Gebrauch des Künſtlers darin gehen müſſe, iſt in den Sentiments des plus habiles peintres ſur la pratique de la peinture et de la ſculpture, par H. Teſtelin, S. 39 u. f. (bey dem Gedicht des Le Mierre, Amſt. 1770. 12.) etwas näher beſtimmt. — Von der Anatomie überhaupt, von der Nothwendigkeit ihrer Kenntniß, u. d. m. handelt auch de Piles noch in

*) Abregé d'Anatomie accommodé aux Arts de Peinture et de Sculpture, publié par Frcs. Tortebat, Par. 1667. fol. aus dem Veſalius gezogen. — Deutſch gab Sam. Th. Gericke das Werk, unter dem Titel: Kurze Verfaſſung der Anatomie, wie ſelbige zur Mahlerey und Bildhauerey erfordert wird, Berlin 1706. Fol. aber, in Rückſicht auf die Zeichnungen, ſehr verhunzt, heraus; auch Leipzig 1760. 4. mit H. Teſtelins Anmerkungen der fürtreflichſten Mahler über die Zeichen- und Mahlereykunſt.

dem Cours de peinture par principes, S. 38 und 153 (Par. 1708. 12.) — Von der Nothwendigkeit ihrer Kenntniß zur Zuſammenſetzung eines Ganzen (Enſemble) Watelet in den, ſeiner Art de peindre angehängten reflexions, S. 89. u. f. (Amſt. 1761. 12.) — Ein "Unterricht, wie die zur Zeichenkunſt gehörige Anatomie, Mahler und Bildhauer zu erlernen haben, von G. H. Werner," kam zu Erfurt 1780. 8. heraus. —

Die beſten Anweiſungen und Abbildungen zu der, dem Künſtler nöthigen Kenntniß der Anatomie liefern folgende Schriften: Andr. Veſalii de humani corporis fabrica, Lib. VII. Baſil. (1543) fol. verm. ebend. 1555. fol. (die Zeichnungen dazu von Titian und Joh. v. Calcar) in ſ. Werken, Leyd. 1725. fol. die Epitome dieſes Werkes, Baſil. 1543. f. (mit etwas veränderten, und überhaupt nur 9 Figuren) deutſch, unter dem Titel: von des Menſchen Anatomey, ein kurzer Auszug aus D. A. Veſalii Büchern, durch D. Andr. Turinum verdollmetſcht, Frankf. 1543 und 1556 fol. und vollſtändiger unter folgendem: Andr. Veſalii . . . Zergliederung des menſchlichen Körpers, auf Mahlerey und Bildhauerkunſt gerichtet; die Figuren von Titian gezeichnet, Augsb. 1706 u. 1764. fol. 14. Bl. (ſowohl aus dem größern Werke, als aus der Epitome gezogen.) — Berth. Euſtachii († 1564) Tabul. Anatom. Col. Allobr. 1714. f. Ungeachtet dieſes Werk erſt in dem angezeigten Jahre von Lanciſius heraus gegeben wurde, ſo ſind die Kupfer denn doch dazu bereits im J. 1522 geſtochen worden; und ungeachtet es für den Künſtler nicht ſo nützlich als das Werk des Veſalius iſt: ſo kann er denn doch an dem 28ten bis 31ten Blatte ſehen, wie die Muskeln, nach abgezogener Haut, liegen. — Iul. Caſſerii Placent. . . . Tab. anat. LXXVIII. c. ſupplem. XX. tabular. Dan. Bucretii, Ven. 1627. f. Die Zeichnungen von Ed. Fialetti, und die Kupfer von Franc. Valleſius ſind ſehr ſchön geſtochen, aus welchen der Künſtler, wenn gleich nicht die ihm nöthigen anatomiſchen Kenntniſſe, doch lernen kann, wie anatomiſche Blätter geſtochen werden müſſen. Der Ausgaben dieſes Werkes ſind übrigens in dieſem Jahre drey erſchienen; die, welche keinen in Kupfer geſtochenen Titel, und keine Zueignungsſchrift hat, iſt die beſſere. Die folgenden ſind, in Anſehung der Kupfer, ſämmtlich ſchlecht. Auch des John Brown Myographia nova, Lond. 1684. f. iſt im Grunde eben dieſes, aber verhunzte Werk; und obgleich die Kupfer, Berl. 1704. zum Gebrauch für Künſtler nachgeſtochen worden ſind: ſo können ſie für dieſe doch nicht den geringſten Nutzen haben. — Tab. anatom. a celeb. pictore Petro Berretino, Corton. del. et inc. . . . Rom. 1741. f. Auch dieſes Werk iſt eigentlich ſchon ums J. 1618. verfertigt worden; wird aber hier nur angeführt, um die Künſtler zu benachrichtigen, daß es nicht ſo wohl für ſie, als für Anatomiker brauchbar iſt; wenigſtens kann es nur denjenigen, welche bereits einige anatomiſche Kenntniß beſitzen, und nur in ſo fern Nutzen verſchaffen, als die mehrſten myologiſchen Figuren darin Lagen und Stellungen haben, wodurch die Actionen einiger Muskeln deutlich werden. — Anatomia dei Pittore di Carlo Ceſio, R. ſ. a. f. 16 Bl. 2 Skelette, und 14 myol. Figuren; auf D. Preißlers Veranlaſſung von Hier. Boelmann, Nürnb. 1706 nachgeſtochen, und öfterer daſelbſt gedruckt, aber, in Anſehung der Richtigkeit, noch unter dem, ſchon von der Natur und Wahrheit abweichenden Original. Auch von J. F. Leopold iſt es, Augsb. 1706. f. herausgegeben worden. —

Amé Bourdon, Nouv. Tables anatom. Cambray 1678. f. Das Werk, welches aus acht dergleichen Tafeln beſteht, gehört zu den ſeltenen, aber nicht zu richtigen und brauchbaren. — God. Bidloo . . . Anat. corporis hum. . . . . Amſtel. 1685. f. Der Kupferblätter ſind 105, welche von Laireſſe gezeichnet, und, wahrſcheinlicher Weiſe, von Blooteling und den Gebrüdern Gunſt geſtochen worden ſind. Da, in dieſem Werke ſich keine ganze myologiſche Figuren finden, ſondern die Muskeln blos in einzeln Theilen, und nicht immer in ihrer natürlichen Verbindung darin dargeſtellt werden: ſo kann der Künſtler daraus nicht ſo gut, als aus dem Veſalius, die ihm nöthige Kenntniß der äußern Theile des menſchlichen Körpers erlangen. — The Anatomy of humane bodies . . . . by Will. Cowper, Lond. 1697. f. 1737. f. Lat. ebend. 1739 und Utr. 1750. f. iſt, im Grunde nichts, als das vorhergehende, mit 9, nicht ſehr richtig gezeichneten Blättern vermehrte Werk. Die, unter dieſen befindlichen myologiſchen Figuren ſind nach einem Gyps-Ausguß gemacht. Ich verbinde mit ihm zugleich eben dieſes Verfaſſers — Myotomia reformata, or an Anatomical Treatiſe on the Muſcles of the human body, Lond. 1724. f. in welchem die XI. XII. und XIII Tafel, S. 126 u. f. zum Gebrauch für Künſtler eingerichtet worden ſind. — Anatomia per uſo ed intelligenza del diſegno, ricercata non ſolo ſu gl'oſſi e muſcoli del corpo umano, ma dimoſtrata encora ſu le ſtatue più inſigne di Roma, delin. . . . . per iſtudio della Acad. di Francia ſotto la direzzione di Carlo Errard . . . prep. dal D. Bern. Genga . . . data in Luce da Dom. Roſſi, R. 1691. f. Das Werk beſteht aus 42 Kupfertafeln, und 17, auch in Kupfer geſtochenen Blättern Erklärungen, wovon die erſtern 28 anat. Fig. und die letztern die ſchönſten Statuen des Alterthumes darſtellen. Auch dieſes Werk, ſo vortreflich es iſt, macht den Veſalius für den Künſtler in ſo fern nicht unentbehrlich, als in jenem ſich nicht ganze Skelette, ſondern nur die einzeln Knochen des Kopfes, Rumpfes, Armes und des Fußes finden, und als die darin befindlichen myologiſchen Figuren nicht nach der Natur, ſondern nach einem akademiſchen Model, gezeichnet worden, als wodurch ſie, auch wenn jenes von präparirten Körpern abgeformt iſt, unfehlbar, etwas von ihrer Wahrheit verlieren müſſen. In Anſehung der einzeln, ſo wohl oſteologiſchen, als myologiſchen Theile, hat es, indeſſen, Vorzüge vor dem Veſalius. — Anatomy of the human body, by W. Cheſelden, Lond. 1726. 8. verb. 1741. 8. mit 40 Kupfern und eben dieſes Verfaſſers Oſteographia, Lond, 1737. Die Figuren zu beyden ſind durch die ſo genannte Camera obſcura gezeichnet; und, in den erſtern können die 19te und 20te Tafel, welche den geſchundenen Marſyas, und den Herkules, indem er den Antäus empor hebt, darſtellen, ſo wie die acht einzeln myologiſchen Figuren, dem Künſtler nützlich werden. — Sigfr. Bern. Albini Tab. Sceleti et Muſculor. corporis hum. Lugd. B. 1747. f. und Ebendeſſelben Tab. oſſium humanor. ebend. 1753. f. Die Kupfer ſind von Wandelaar geſtochen, und das erſtere Werk kann unſtreitig dem Künſtler eine gründliche Kenntniß der muskulöſen Theile verſchaffen, ob er gleich nie die Muskeln auf ſolche Art, wie ſie darin dargeſtellt werden, in ſeinen Figuren, und zwar deswegen nicht nachahmen kann, weil ſie, in der Natur nie ſo allein, ohne Häute, Fett, Drüſen, Adern, u. ſ. w. liegen. — Aus dieſem Werke iſt die Myographie ou Deſcription des muſcles du corps humain, par Mr.

Tarin, P. 1753. 4. und Ebendeſſelben Oſteographie .... Par. 1753. 4. gezogen. Beyde verdienen, indeſſen, beſonders bemerkt zu werden, weil nicht allein die Kupfer dazu ſehr ſauber verfertigt ſind, ſondern weil auch der Verf. in der Einleitung zu dem letztern, die Verhältniſſe des äußern Körpers der Kinder gegen Erwachſene, des weiblichen Geſchlechtes gegen das männliche, und die Regeln angiebt, nach welchen die alten und neuern Künſtler dieſe Verhältniſſe beſtimmt haben, und alles dieſes mit Ausmeſſungen des Apoll im Belvedere, der Veſtalin, und der Mediceiſchen Venus erläutert. Die, aus eben dieſen Werken des Albinus genommene — Vorſtellung der Gebeine und Muskeln des menſchlichen Körpers ... von Georg Lichtenſteger, Nürnb. 1767 und 1774. f. lat. und deutſch, iſt nicht ſo gut gerathen; und die engliſchen Nachdrücke jener Werke, ſind weit unter dem Original. — Alb. Halleri Icon. anatomicar. I—VII. Gött. 1753—1756. f. Wenn gleich der Künſtler die ihm nöthige anatomiſche Kenntniß nicht aus dieſem Werke erlangen kann: ſo können doch die, von J. C. Rollin u. J. P. Kaltenhofer dazu verfertigen Zeichnungen, und die von J. D. Heumann, J. v. d. Spieck, J. C. Schröder, Mich. Rößler, und J. C. G. Fritzſch geſtochenen Kupfer ihn lehren, wie anatomiſche Gegenſtände abzubilden ſind. — Anatomy of Painting, by G. Brisbane, Lond. 1769. fol. — Etudes d'Anatomie à l'uſage des Peintres, p. Ch. Monnet, gr. p. Demarteau (Par. ſ. a.) f. überh. 42 Bl. in Rothſtein-Manier. Der Verf. giebt, in dem Avertiſſement, ſich das Anſehn, als ob er der erſte ſey, welcher für die, dem Künſtler nöthige Kenntniß der Anatomie, ſorge; und aus der Behauptung, daß beſonders noch keine anatomiſchen Abbildungen von Kopf, Hand und Fuß vorhanden wären, zeigt ſich auch wirklich, daß er nicht einmahl das vorher angezeigte, italieniſche Werk ſeines Landsmannes, Errard, kennt. Auch hat er auf die Darſtellung dieſer Theile die mehreſten Blätter verwendet. — G. F. Riedels Abbildung der Knochen und Muskeln des menſchlichen Körpers, Augsb. 1782. f. 4 Bl. — Die von H. v. Murr, in ſ. Biblioth. de Peinture, S. 463 angezeigte Anatomie ridotta all' uſo de' Pittori, di Jac. Moro, Ven. 1679. f. iſt mir nicht näher bekannt; und die übrigen ſonſt noch von dieſem Verf. in dem Kapitel von der Anatomie, angeführten Werke, ſind nicht für den Künſtler, ſondern für den Zergliederer und Arzt brauchbar, hätten ſich noch mit vielen vermehren laſſen, und betreffen zum Theil gar nicht einmahl eigentlich die Anatomie, wie, z. B. die S. 462 angezeigte Hallerſche Phyſiologie. —

Wohl aber gehören noch hieher, die, von verſchiedenen Künſtlern, in Bley, oder Gips, geformten anatomiſchen einzeln Figuren, deren eine, unter andern, dem Mich. Angelo zugeſchrieben wird, und wovon eine andre, auch in Kupfer geſtochene, von Bouchardon ſich herſchreibt. Aber, ſo vielen Nutzen ſie auch in ſo fern gewis haben, als ſie gleichſam Körper ſind: ſo ſind ſie denn doch der Gefahr ausgeſetzt, bey dem Abformen, durch das Eintroknen des Gypſes, etwas verſtellt und verzogen zu werden, und die Gleichheit und Schönheit in der Ründung der Theile zu verlieren. —

Bloße, anatomiſche, beſondre Abbildungen, in bunten Kupfern mit mehr oder weniger Erklärung, ſind, unter mehrern, geliefert worden: von Jac. Chrſtph. Le Blond († 1741). Joh. Admiral (1746) Jacq. Gautier 1) Eſſai d'anatomie, ou tableaux inprimés, qui repreſentent au naturel, tous les muſcles de la face,

du col, de la tête, de la langue, et du larinx . . . Par. 1745. f. 8 Bl. 2) Suite de l'eſſai de l' Anatomie, ebend. 1745. f. 12 Bl. welche auch den Titel: La Myologie du tronc et des extremités führt; 3) Anatomie de la Tête . . . Par. 1748. f. 8 Bl. 4) Anatom. gen. des viſcères . . . . avec l'Angiologie et la Neurologie de chaque partie du corps humain, ebend. 1751. f. 18 Bl. Auch ſind die drey erſtern mit dem Titel, Myologie complete . . . Par. 1746. f. ausgegeben worden. 5) Expoſit. anatom. de la ſtructure du corps humain en vingt Planch. . . . pour ſervir de ſupplément à celles qu'on a donnés au public . . . . Par. 1770. f. Arnaud Eloy Gautier, Sohn des vorigen: Cours complet d'Anatomie, Par. 1772 — 1774. f. in 4 Abth. Das Urtheil Hallers, über die, ſonſt koſtbaren Arbeiten des Vaters, in Rückſicht auf Richtigkeit, fiel nicht günſtig aus; in wie weit es von den Arbeiten des Sohnes gilt, müſſen Zergliederer beſtimmen. —

Ueber die Geſchichte der anatomiſchen Zeichnungen — über den Einfluß der beſſern Kenntniß der Anatomie in die Mahlerey der Neuern überhaupt, und in die Werke einzeler Künſtler beſonders; über die Schwierigkeiten, richtige anatomiſche Zeichnungen zu machen, u. d. m. ſind ſehr leſenswerthe Nachrichten und Bemerkungen, in dem "Verzeichniß einer Sammlung von Bildniſſen gröſtentheils berühmter Aerzte ... von C. W. Moehſen, Berl. 1771. 4." in der, S. 53 u. f. befindlichen Abhandlung "von der Verbindung der Arzneygelahrtheit mit den bildenden Künſten" enthalten. — Uebrigens iſt es bekannt, daß Leonardo da Vinci eigentlich der erſte war, welcher ſich der Kenntniß der Anatomie unter den Neuern befliß, und dieſe Kenntniß beſonders in ſ. ſpätern Werken, zeigte.

Andante.

(Muſik.)

Bedeutet in der Muſik einen Taktgang, der zwiſchen dem Geſchwinden und Langſamen die Mitte hält. In dem Andante werden alle Töne deutlich und von einander wol abgezeichnet angegeben. Dieſer Gang ſchiket ſich alſo zu einem gelaſſenen, ruhigen Inhalt, ingleichem zu Aufzügen und Märſchen.

Anfang.

(Schöne Künſte.)

Ariſtoteles, welcher angemerkt hat, daß jeder Gegenſtand, der ein ſchönes Ganzes ausmacht, einen Anfang und Ende habe, ſagt: der Anfang ſey dasjenige, dem in derſelben Sache nichts vorher gehen könne, und was allen andern Dingen vorher gehen müſſe*). Der Anfang der Begebenheiten, welche die ganze Handlung der Ilias ausmachen, iſt der Streit zwiſchen Achilles und Agamemnon; denn alles, was nachher geſchehen iſt, war eine Folge dieſes Streits: hingegen gehört das, was dieſem Streit vorher gegangen, nicht zu dieſer Handlung. Man kann die ganze Handlung vollkommen begreifen, wenn man auch von dem, was dieſem Anfang vorher gegangen iſt, keine Nachricht hat: es liegt ganz außer der Kette dieſer Begebenheit.

Ohne einen Anfang kann man ſich demnach keine Reihe von Dingen vollkommen vorſtellen; weil man nicht begreift, warum die Sachen da ſind. Es gehöret nothwendig zu der Vollkommenheit eines Werks von Geſchmak, daß es einen beſtimmten Anfang habe. Wenn Homer die Begeben-

*) περὶ ποιητ. VII.

benheiten der Ilias beſungen hätte, ohne uns zu ſagen, warum Achilles ſich von dem Heer entfernt habe, und warum er gegen den Agamemnon aufgebracht worden, ſo würde uns das Vornehmſte der Handlung gefehlt haben: dieſes aber der Erzählung vorher geſezt, giebt uns den vollen Aufſchluß zu der Sache; und wir bekommen dadurch eine vollſtändige Vorſtellung deſſen, was der Dichter hat beſingen wollen; wir werden völlig befriediget, nachdem wir den Anfang, den Fortgang und das Ende der Sache erkennt haben.

Hieraus folget, daß der epiſche Dichter, welcher eine vollſtändige Handlung erzählt, oder der dramatiſche, der ſie uns auf der Schaubühne vorſtellt, ſorgfältig ſeyn müſſen, den Anfang der Handlung deutlich vor Augen zu legen. Dabey aber haben ſie einige Vorſichtigkeit nöthig, weil dieſes mit mehr oder weniger guter Würkung geſchehen kann. Die Sache iſt der Mühe werth ausführlich entwikelt zu werden.

Weil der Anfang das erſte in der Sache iſt, dem nichts, was zu derſelben gehört, vorhergehen kann, ſo muß die Handlung mit nichts anfangen, was würklich vor ihr geweſen iſt. Dieſes wäre ein verwerflicher Ueberfluß. Die Vorſtellungskraft würde mit etwas fremdem, das zur Sache nicht gehört, beſchäftiget. In dieſen Fehler iſt **Euripides** bisweilen gefallen. In der **Hekuba** läßt er zum Anfange der Handlung dieſe Königin auftreten und kläglich thun, noch ehe der Zuſchauer weiß, welches Elend, das eigentlich der Inhalt des Stüks iſt, ihr bevorſteht. Der wahre Anfang dieſer Handlung iſt der Entſchluß der Griechen, die Tochter dieſer Königin auf dem Grabe des Achilles zu opfern. Dieſes hat uns der Dichter gleich ſollen bekannt machen. Denn alle Klagen der Hekuba, über die ihr vorher begegneten Unglüksfälle, gehören nicht zu dieſer Sache. Eben ſo läßt er in der Iphigenia bey den Tauriern, dieſe Prinzeßin zum Anfang der Handlung erſcheinen, ehe ſie weiß, daß Oreſtes und Pylades angekommen; da doch die Handlung erſt durch ihre Ankunft den Anfang nimmt. Dergleichen Eingänge ſind würklich von der Handlung abgeriſſen und alſo der Einheit der Vorſtellung entgegen.

Ein andrer Fehler iſt es in epiſchen und dramatiſchen Gedichten, wenn man den Anfang mit ſehr entfernten Veranlaſſungen zu der Handlung macht. Es würde ungereimt ſeyn, wenn man, wie Horaz ſagt *), die Erzählung des Trojaniſches Krieges von dem Ey anfangen wollte, aus welchem Helena in die Welt gekommen. Denn daraus erkennt man die Urſache des Krieges nicht unmittelbar. Dergleichen Umſchweife geben der Vorſtellung eine Unvollkommenheit, die ſcharfſinnigen Leſern anſtößig iſt. Der Dichter muß demnach, ohne auszuholen, gleich zur Sache kommen, und ſein Werk beym unmittelbaren Anfang der Handlung anheben.

Zwar hangen in der Welt gar alle Begebenheiten ſo an einander, daß in ſtrengem metaphyſiſchen Sinn keine, die mitten aus der Geſchichte der Welt herausgenommen wird, ein für ſich beſtehendes Ganzes ausmacht. Allein da der Dichter ſeine Handlung als eine völlig abgeſonderte Sache vorzuſtellen hat: ſo muß er einen ſolchen Anfang ſuchen, der unſre

*) ad Piſones v. 156.

Vorſtellung befriedige, und uns nichts vorhergegangenes zu ſuchen übrig laſſe. Hat er ein Mißtrauen in die Fruchtbarkeit ſeiner Erfindungskraft, ſo nimmt er einen entfernten Anfang, damit die Menge der Begebenheiten den Mangel der Erfindungen erſetze. Vielleicht würde **Homer** die Aeneis von der Ankunft des Helden in Italien angefangen haben. Virgil glaubte einen entfernten Anfang nöthig zu haben. So würde ein minder fruchtbarer Dichter ſich kaum getraut haben, die Meßiade, wie **Klopſtock** gethan hat, mit dem letzten Einzug des Erlöſers nach Jeruſalem anzufangen.

Dem Dichter bleibt alſo immer die Freyheit, den Anfang ſeiner Handlung näher oder entfernter von dem Ende zu nehmen. Nur muß er dieſes genau beobachten, daß er dem Gedicht einen wahren Anfang gebe, der weder außer der Handlung liege, noch unvollſtändig ſey. Je näher der Anfang der Handlung an dem Ende derſelben liegt, je enger kann das Ganze zuſammen getrieben werden, daß es mit einem Blike zu überſehen ſey. Iſt der Anfang vom Ende ſehr entfernt, ſo wird das Werk zu weit ausgedehnt, oder es entſtehen in der Handlung große Lüken, welche der Lebhaftigkeit der Vorſtellung viel Schaden thun.

Die dramatiſche Handlung erfodert nothwendig, daß der Anfang nahe am Ende genommen werde. Wenn der Dichter dieſes verſäumt, ſo iſt er genöthiget, entweder die ganze Handlung einzuſchränken, daß er uns gleichſam nur einen Auszug davon ſehen läßt, oder er muß einen großen Theil hinter der Bühne geſchehen laſſen. In beyden Fällen iſt es unmöglich, daß ſich die Charaktere der Perſonen hinlänglich entwikeln. Die Alten haben dieſes faſt allemal ſehr genau beobachtet, und eben deßwegen ſehen wir überall ſo gut entwikelte Charaktere in ihren dramatiſchen Stüken. Wir können ſie auch darinn den Neuern als Muſter empfehlen, daß ſie in Beſtimmung des Anfangs meiſtens ſehr ſorgfältig geweſen. Sie legen uns gemeiniglich bey dem erſten Auftritt den Anfang der Handlung ſo deutlich vor Augen, daß wir gleich von dem Inhalte derſelben und von dem Charakter der Hauptperſonen hinlänglich unterrichtet werden. Dieſes wird in viel neuen Stüken ſo ſehr verſäumt, daß wir oft eine lange Zeit nicht wiſſen, worauf es bey der Handlung ankommt. Man wird dieſes inſonderheit lebhaft fühlen, wenn man den Anfang des **Oedipus** in dem Trauerſpiele des Sophokles mit dem Anfange vergleicht, den Voltaire ſeinem Oedip gegeben.

In der Muſik muß jedes Tonſtük ſo anfangen, daß das Gehör auf nichts vorhergehendes geführt werde. Die Harmonie muß vollkommen conſonirend und vollſtändig ſeyn, der Gang oder die Figur nicht abgebrochen. So viel immer möglich, muß gleich die erſte Periode den Charakter des ganzen Stüks enthalten. Indeſſen giebt es doch Gelegenheiten, beſonders wenn Arien auf Recitative folgen, und dieſelbe Empfindung in der Arie nur fortgeſetzt wird, daß der beſtimmte Anfang unnöthig wird. In dem Tanze muß ebenfalls ein beſtimmter Anfang geſetzt werden, damit man nicht glaube, man ſehe nur ein Stük deſſelben. Dieſes geſchieht bisweilen in den Balletten, da die Tänzer mit einem Sprung aus den Culiſſen hervor kommen,

und uns glauben machen, daß der Tanz, den wir ſehen, nur eine Fortſetzung der Handlung ſey, die außer unſerm Geſichte ihren Anfang genommen hat.

Es iſt überhaupt in allen Werken des Geſchmaks nöthig, den Anfang ſo zu machen, daß man natürlicher Weiſe nicht auf den Gedanken kommen könne, was dieſer Sache, die wir itzt ſehen oder hören, könnte vorher gegangen ſeyn. Denn dieſe Frage würde offenbar anzeigen, daß man uns nicht ein Ganzes, ſondern nur ein Stük vorſtelle. Hermogenes erinnert, daß es ſehr unſchiklich und bäuriſch ſey, wenn man in einer Abhandlung gleich in die Sache hineinſpringt *). In einer förmlichen Rede, darinn etwas abgehandelt wird, iſt nicht der Eingang, ſondern der Vortrag der Sache, der eigentliche Anfang.

In den Werken der Kunſt, die ſich auf einmal darſtellen, wie alle Werke der zeichnenden und bildenden Künſte ſind, ſcheinet zwar weder Anfang noch Ende zu ſeyn. Dennoch iſt unumgänglich nothwendig, daß ſie mit einer Art von Anfang und Ende, als ganz beſchränkte und für ſich beſtehende Dinge, in die Augen fallen **).

* *

Meines Bedünkens hat H. Sulzer, in dem vorhergehenden Artikel, in ſo fern dieſer die redenden Künſte betrift, nicht genau und beſtimmt genug, den **Anfang** der eigentlichen **Begebenheit**, welche der Inhalt, oder die Veranlaſſung eines Gedichtes ſeyn kann, von dem **Anfange** des eigentlichen **Gedichtes** ſelbſt, das heißt, von demjenigen Punkte unterſchieden, von welchem der Dichter gleichſam ſein Tempo nimmt. Freylich kann der letztere zuweilen, in Gedichten epiſcher Art, mit jenem Eins ſeyn: er kann aber auch, mehr oder weniger, entfernt von ihm liegen; und Unterſuchungen, warum dieſes, ſelbſt in epiſchen Gedichten, nicht immer zuträglich iſt, ſo wie über den Unterſchied, welcher, in Rückſicht hierauf, im Ganzen, zwiſchen dem hiſtoriſchen Schauſpiel der Engländer, und den Schauſpielen gewöhnlichen Schlages ſich findet, und ob, und woher es Dichtarten giebt, welche einen abgebrochenen Anfang zulaſſen, und gar natürlich und nothwendig machen? und dergl. mehrere würden hier, glaube ich, an ihrer rechten Stelle geweſen ſeyn. — Beſtimmte Nachweiſungen hierüber laſſen ſich nicht geben; die Leſer müſſen ſie, aus den folgenden Schriften, ſelbſt auszumitteln ſuchen. Zuerſt gehört dahin, was die Commentatoren des Ariſtoteles über die von H. S. angeführte Stelle deſſelben geſagt haben; das Beſte darüber hat Dacier bey ſeiner Ueberſetzung der Poetik (S. 113. Ed. d'Amſt. 1733. 12.) und H. Curtius bey der ſeinigen (S. 131 u. f.) zuſammen geleſen; es iſt aber, in keinem Betracht, viel. — Weit ausführlicher, oder weitläuftiger, handelt davon Boſſu in dem Traité du Poeme epique (Lib. 2. Ch. 11. S. 136. Ed. de Par. 1663.) — Ueber das, was eigentlich der Anfangspunkt in einem Gedichte überhaupt iſt, Batteux (Einleit. in die ſch. Wiſſenſch. Th. 2. Abſchn. 1. Art. 3. Kap. 3. vorzügl. S. 21 u. f. Aufl. 4.) — Warum der Dichter, beſonders der epiſche, nicht von dem Punkte, wo ſich die eigentliche Begebenheit ſeines Gedichtes anhebt, ſondern von einem, welcher dem Zweck und Ziel deſſelben, und dem Ausgange näher liegt, ausgehen müſſe, Hurd in ſ. Commentar über den 148. Vers des Horaz (I. 124. der deutſchen Ueberſ.) — Du point où doit commencer l'Action d'une fable comique, das 9te Kap. des

*) Hermog. de Invent. L. II. c. I.
**) S. Ganz.

1ten Buches der Art de la Comedie des Cailhava (B. 1. S. 172 u. f.) wo zugleich die Mißlichkeit der Regel des d'Aubignac, (welche auch H. S. angenommen zu haben ſcheint) daß nähmlich die dramatiſche Handlung ihren Anfang dem Ende ſo nahe als möglich nehmen müſſe, durch treffende Beyſpiele gewieſen wird. — Ueber den, dem lyriſchen Gedichte, eigenen Anfang, H. Engel, in den Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten, Berl. 1783. 8. (8tes Hauptſt. S. 277 u. f.) — — Warum **Hekuba**, indem ſie auftritt, nicht anders, als klagend auftreten **könne**, lehrt den aufmerkſamen Leſer der Inhalt und Zuſammenhang des Stückes. Wenn **Iphigenia** bey den Tauriern nicht eher aufträte, als Oreſt und Pylades: ſo würden dieſe mit keinem ſo großen Intereſſe für den Zuſchauer, als es jetzt geſchieht, auftreten können. — —

Angemeſſen.

(Schöne Künſte.)

Das Zufällige in einer Sache, das mit dem Weſentlichen ſehr genau überein kommt, und ihm dadurch eigen wird. **Ein angemeſſener Ausdruk** iſt der, darinn alle Worte ſo gewählt werden, wie ſie ſich zum Weſen am genaueſten ſchiken. Ein langſamer Ausdruk iſt der langſamen Vorſtellung angemeſſen; ein ſchneller der lebhaften. Niedrige Wörter ſind niedrigen, und hohe erhabenen Vorſtellungen angemeſſen. Ein Beyſpiel eines ſehr angemeſſenen Ausdruks giebt uns folgende Stelle des **Sophokles** in der **Elektra**. Dieſe Prinzeßin ſagt zu ihrer Schweſter*):

— — Σοι δε πλουσια
Τραπεζα κεισθω, και περιῤῥειτω
βιος.
Εμοι γαρ ἐςω τ' ἐμε μη λυ-
πειν μονον
Βοσκημα.

Dir werde eine koſtbare Tafel gedekt, und Ueberfluß herrſche in deiner Lebensart; mein Brod aber ſey blos zur Nothdurft. Der fürſtlichen Lebensart der **Chryſothemis** ſind die Worte, **koſtbare Tafel**, angemeſſen; der niedrige Ausdruk, **des täglichen Brodes**, (Βοσκημα, Futters) der unterdrückten Elektra.

Es iſt ſehr weſentlich, daß ſich jeder Künſtler auf das Angemeſſene äußerſt befleiße. Denn entweder iſt das Zufällige ſo unbeſtimmt, daß es ſich zu verſchiedenen Sachen ſchikt; oder es iſt gar der Sache unangemeſſen. In dieſem letzten Falle iſt es anſtößig, weil es ungereimt iſt: im andern Falle aber vermißt man wenigſtens den Reiz, der vom Angemeſſenen herkommt. Zwar werden Künſtler von feinem Geſchmake ſelten in den Fehler des Unangemeſſenen verfallen; aber das genau Angemeſſene erfodert große Scharfſinnigkeit und feines Gefühl. Eben darum aber giebt es den Werken des Geſchmaks eine große Schönheit.

Man ſieht bisweilen Menſchen, bey denen alles Zufällige, ihre Figur, ihre Geſichtszüge, Gebehrden, jeder kleinſte Anſtand, ſo genau mit dem, was ſie ſind, übereinſtimmen, daß man ſie mit dem größten Vergnügen betrachtet. So muß in jedem vollkommenen Werke der Kunſt alles angemeſſen ſeyn. Alsdenn wird man es immer mit neuem Vergnügen genießen. Denn der Geiſt wird nimmer geſättiget, ſeine Uebereinſtimmungen zu bemerken.

Wiewol alle Künſtler ſich auf das Angemeſſene äußerſt befleißen müſſen,

*) Electr. vſ. 363.

müſſen, ſo iſt es doch den Schauſpielern vorzüglich nöthig. Wenn ſie gefallen wollen, ſo muß in ihrer ganzen Perſon nichts ſeyn, das dem Stand und Charakter der Perſon, die ſie vorſtellen, nicht genau angemeſſen ſey.

Angenehm.
(Schöne Künſte.)

Man hört überall ſagen, das Angenehme ſey der Zwek aller Werke der ſchönen Künſte. Dieſes iſt eben ſo wahr, als wenn man ſagte: der Wolklang ſey der Zwek der Dichtkunſt, oder die Harmonie der Zwek der Muſik. Angenehm muß jedes Werk dieſer Künſte ſeyn, weil man es ſonſt nicht achten würde: aber dieſe Eigenſchaft macht ſein Weſen nicht aus; ſie gehört ſo dazu, wie das gute Anſehen, die Reinlichkeit und Annehmlichkeit zu einem Gebäude gehören, deſſen Weſen in etwas ganz anderm beſteht.

Soll der Künſtler nicht durch unrichtige Vorſtellungen über das Weſen der ſchönen Künſte auf Abwege gerathen, ſo muß er ſich über den Gebrauch des Angenehmen von der Natur unterrichten laſſen, der großen Lehrerin aller Künſtler. Sie arbeitet allemal auf Vollkommenheit; aber ſie giebt ihr die Annehmlichkeit zur beſtändigen Gefährtin. Jedes Werk der Natur hat ſeine Vollkommenheit, wodurch es das iſt, was es hat ſeyn ſollen, und ſeine Annehmlichkeit, wodurch es die Sinnen reizt: ſo muß jedes Werk der ſchönen Künſte ſeyn, die eigentlich durch Einmiſchung des Angenehmen in das Nützliche entſtanden ſind *). Jedem ihrer Werke muß etwas wichtiges übrig bleiben, wenn ihm alles Angenehme, was es durch die Kunſt an ſich hat, benommen wird. Das Gedicht, dem nichts übrig bleibet, wenn die Harmonie des Verſes, die Schönheit des Ausdruks, das Kleid der Bilder, davon genommen werden, iſt kein lobwürdiges Werk.

Dieſes iſt der wahre Geſichtspunkt, aus welchem jeder Künſtler das Angenehme betrachten muß. Hat er das Weſentliche als ein weiſer und verſtändiger Mann feſtgeſetzt, ſo ſehe er ſich nach dem Angenehmen um, womit er das Nützliche als mit einem ſchönen Gewand umgeben könne. Hat er einen Gegenſtand gefunden, der wichtig genug iſt, die Aufmerkſamkeit verſtändiger Männer zu beſchäftigen, ſo ſuche er ihm alle Annehmlichkeiten zu geben, die ihn der Vorſtellungskraft reizender machen können. So können wir uns das Verfahren der Natur vorſtellen. Sie hat alle Theile des menſchlichen Körpers zu ihrem Gebrauch ſo vollkommen gebildet, daß aus dem Ganzen die bewundernswürdige Maſchine entſtehen konnte, die der Geiſt zu ſeinem Dienſte nöthig hatte: dann hat ſie alle dieſe Theile in eine angenehme Form vereiniget, ſelbige mit einer alles lieblich zuſammen bindenden Haut, überzogen, und auch dieſe mit angenehmen Farben und einem reizenden Weſen verſchiedentlich überſtreut.

Alſo iſt die Erforſchung und genaue Kenntniß des Angenehmen zwar ein weſentlicher Theil der Kunſt, aber nicht der einzige. Der Künſtler muß zuerſt ein Mann von Verſtand, ein weiſer und guter Mann, und hernach eben ſo nothwendig ein Mann von Geſchmak ſeyn. Er hat zwey Wege, die Kenntniß des Angenehmen zu erwerben, und beyde ſind ihm nothwendig. Was die feineſten Kunſtrichter, vom **Ariſtoteles** an, bis auf itzt, von dem, was angenehm

*) S. Künſte.

oder

oder unangenehm iſt, bemerkt haben, mache er ſich bekannt, und nehme ſeine eigene Erfahrung noch dazu: hernach bemühe er ſich eine Theorie des Angenehmen zu machen, die bey dem Wankenden und Widerſprechenden der Beobachtungen ihm zu Hülfe komme; die entweder ſeine Zweifel rechtfertige, oder auflöſe.

Zum Fundament dieſer Theorie bemerke er, daß ein Gegenſtand dadurch angenehm wird, daß er die Würkſamkeit der Seele reizt, und daß dieſes auf zweyerley Art geſchieht; entweder durch die Vorſtellungskraft, oder durch die Begehrungskraft. Bey näherer Unterſuchung dieſer beyden Gattungen der Würkſamkeit wird er die Arten derjenigen Eigenſchaften der Dinge entdeken, die angenehm ſind. So wird er finden, daß die Vorſtellungskraft gereizt wird durch Vollkommenheit, durch Ordnung, durch Deutlichkeit, durch Wahrheit, durch Schönheit, durch Neuigkeit und verſchiedene andere äſthetiſche Eigenſchaften; die Begehrungskraft aber durch das Affektreiche, durch das Zärtliche, durch das Rührende, durch das Feyerliche, durch das Große, durch das Wunderbare, durch das Erhabene und andre Eigenſchaften dieſer Art, über welche an ſehr vielen Stellen dieſes Werks nähere Unterſuchungen angeſtellt worden, die zuſammen genommen eine, wiewol unvollkommene Theorie des Angenehmen ausmachen.

Angſt.

Der höchſte Grad der Furcht, und alſo eine ſehr wichtige Leidenſchaft. Da ſie nicht ſo plötzlich und ſo vorübergehend iſt, wie der Schreken, ſondern lange anhalten, und die Seele in ihren innerſten Winkeln durchwühlen kann; ſo iſt ſchwerlich irgend eine andre Leidenſchaft, die ſo daurende Eindrüke in dem Gemüthe zurük läßt. Sie iſt deßwegen höchſt wichtig, weil ſie das kräftigſte Mittel iſt, einen immerwährenden Abſcheu für dasjenige zu erweken, welches dieſe unerträglichſte aller Leidenſchaften verurſachet hat.

Von allen Künſtlern kann der tragiſche Dichter den beſten Gebrauch davon machen, weil er uns das innere und äußere derſelben vor Augen legen, und vermittelſt der Täuſchung dieſe Leidenſchaft in einem ziemlich hohen Grad in uns erweken kann. Selten können die zeichnenden Künſte ſich zu dem Grad der Vollkommenheit erheben, daß ſie die Angſt erweken können. Kaum iſt Raphaels groſſes Genie dazu hinreichend.

In dem epiſchen Gedicht hat **Klopſtok** dieſe Leidenſchaft ſowol an dem **Abbadona**, als an dem **Judas Iſcharioth** mit einer wahren Meiſterhand behandelt. Auch in der Noachide kommen verſchiedene ſehr ſchöne Bearbeitungen dieſer Leidenſchaft vor, beſonders im zehnten Geſang, da unter andern die Scene, wo Lamech einen im Todesſchlummer liegenden Sünder aufwekt, der beym Aufwachen glaubt, daß der Tag des Gerichts erſchienen ſey, eine meiſterhafte Erfindung iſt, die auch Füßli in der, dem zehnten Geſang vorgeſetzten, Zeichnung ſehr glüklich ausgedrükt hat.

Im Trauerſpiel hat **Aeſchylus** in den Eumeniden die Angſt auf das höchſte getrieben; und unter den Neuern hat **Shakeſpear** ſie an verſchiedenen Orten ſo ausnehmend vorgeſtellt, daß es kaum möglich ſcheint, ihn zu übertreffen.

An die Behandlung dieſer Leidenſchaft darf ſich kein mittelmäſſiger Kopf wagen; ſie erfodert einen großen Meiſter.

Ankündigung.

(Redende Künſte.)

Es trägt ſehr viel zur guten Würkung eines Werks bey, wenn man gleich von Anfang einige Hauptbegriffe gefaßt hat, welche die Aufmerkſamkeit durch das ganze Werk hindurch lenken und unterhalten. In redenden Künſten kann dieſe vortheilhafte Lage des Geiſtes durch eine geſchickte Ankündigung des Inhalts hervorgebracht werden. Dadurch wird der Aufmerkſamkeit die nöthige Spannung gegeben, und ſie wird zugleich dahin, wo es die Abſicht des Künſtlers erfodert, gerichtet.

Daher iſt es gekommen, daß die Redner, die tragiſchen und epiſchen Dichter, insgemein gleich anfangs ihre Materie auf die vortheilhafteſte Weiſe anzukündigen geſucht haben. In der Ankündigung liegt das ganze Werk ſo eingewikelt, wie nach der Beobachtung der neuern Naturlehrer, die künftige Pflanze mit ihren Blättern, Blumen und Früchten in dem Keim des Saamenkorns liegt. Deßwegen iſt dieſer ſo kleine Theil eines Gedichts oder einer Rede, höchſt wichtig und erfodert eine große Kunſt.

Ueber die epiſche Ankündigung haben wir am wenigſten nöthig uns in eine nähere Betrachtung einzulaſſen; da ſie viel weniger Schwierigkeit hat, als die dramatiſche, und man aus den groſſen Muſtern, die jedermann bekannt ſind, ſich hinlänglich davon unterrichten kann. Die Beſcheidenheit und Einfalt ſind die zwey Eigenſchaften, die **Horaz** zur Ankündigung fodert.

Nec ſic incipiens, ut ſcriptor
cyclicus olim:
*Fortunam Priami cantabo, et
nobile bellum.*
Quid dignum tanto feret hic
promiſſor hiatu?
Parturiunt montes: naſcetur ridiculus mus.
Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte?
„Dic mihi, Muſa, virum, captae
poſt tempora Trojae,
„Qui mores hominum multorum vidit et urbes.
Non fumum ex fulgore, ſed ex
fumo dare lucem
Cogitat *).

Die dramatiſche Ankündigung hat Schwierigkeiten von mehr, als einer Art. Da der Dichter nicht ſelbſt ſpricht, und es unnatürlich wäre einer handelnden Perſon die Ankündigung geradezu in den Mund zu legen, ſo muß ſie durch Umwege geſchehen. Dazu kommt noch, daß man gar bald zu viel von der Sache entdekt, deren Ungewißheit den Zuſchauer in beſtändiger Erwartung erhalten muß **).

Plautus, der, wie in manchem andern Stük, alſo auch hier, ſich an keine Regel band, hat ohne Umſchweif durch ſeine Prologen die Ankündigung gemacht. Die meiſten Dichter aber haben dieſe Art, weil ſie außer der Handlung liegt, nicht ohne Grund verworfen: nur die engliſche Bühne hat die Prologen beybehalten.

Die Griechen, ſo wie die meiſten Neuern, haben den Inhalt der Handlung durch den Anfang derſelben anzukündigen geſucht. **Sophokles** iſt darinn am glüklichſten geweſen; dem **Euripides** aber hat es damit ſelten geglükt. Die Sache hat in der That große Schwierigkeit. Denn da natürlicher Weiſe keine der handelnden Per-

*) Hor. de Arte vſ. 136 u. f.

**) Pars argumenti explicatur, pars reticetur, ad populi expectationem tenendam. *Donatus*.

Perſonen vorher ſehen kann, was für eine Wendung, viel weniger, was für einen Ausgang die Sachen nehmen werden, ſo können ſie die Handlung auch nicht beſtimmt ankündigen. Hier iſt ſie eine noch zufällige künftige Sache, da ſie in der epiſchen Ankündigung, als eine ſchon vergangene Sache erſcheint. Es kann alſo im Drama weiter nichts angekündiget werden, als die Veranlaſſung und der Anfang der Handlung, ihre Wichtigkeit, nebſt einigen dunkeln Vermuthungen ihres Ausganges. Dabey kann jeder die Schwierigkeit der Sache empfinden. Die meiſten Neuern behandeln die Ankündigung ſo ſchlecht, daß man lange in Verwirrung und Ungewißheit über die Veranlaſſung und über die Natur der Handlung bleibet.

Im Trauerſpiel ſollte man aus den erſten Reden der Perſonen ſogleich erkennen, daß man am Anfang einer wichtigen Handlung iſt, deren Ausgang zwar ungewiß iſt, aber, von welcher Seite er kommen möge, merkwürdig ſeyn muß. Je genauer die Verwiklung der Sachen, die Schwierigkeiten und Gefahren, die der Fortgang der Handlung heranbringen wird, durch die Ankündigung erkennt werden, je gewiſſer wird die Aufmerkſamkeit gereizt. Auch iſt es ſehr wichtig, daß dem Zuſchauer durch die Ankündigung gleich die Hauptperſonen von einer intereſſanten Seite vorgeſtellt werden.

Man kann den Anfang des **Oedipus in Theben von Sophokles**, als ein vollkommenes Muſter der Ankündigung anpreiſen.

Von der Ankündigung des Inhalts der Rede, die gleich nach dem Eingange folget*), iſt unnöthig viel zu ſagen. Sie hat für einen würklich beredten Mann wenig Schwierigkeit. Das was dabey zu bedenken iſt, beſonders, ob man den Schluß der Rede vorher anzeigen, oder verbergen ſoll, entdekt ſich einem Mann von gutem Urtheil gar bald. Einiges Nachdenken über die verſchiedenen Ankündigungen, wie ſie vom Demoſthenes oder Cicero behandelt worden, wird wenig Ungewißheit in der Sache laſſen.

Nothwendiger iſt es vielleicht dieſes zu erinnern, daß in der Rede oft die Ankündigung eines beſondern Theils derſelben, der auf die Abhandlung eines vorhergegangenen Theiles folget, nothwendig wird. Dieſes nennt Cicero: Propoſitio quid ſis dicturus, et ab eo, quod eſt dictum, ſeiunctio *). In dieſen beſondern Ankündigungen ſind unter den Neuern die franzöſiſchen Schriftſteller die beſten Muſter. Winkelmann hat auch in dem blos dogmatiſchen Vortrag verſucht, die alte griechiſche Art: **So viel hievon: — nun davon**, wieder einzuführen, welches nicht zu verwerfen iſt. Nur für förmliche Reden iſt dieſe Formel zu kurz.

* *

H. Sulzer verſteht unter dem Worte, **Ankündigung**, eigentlich die **Expoſition**; allein das deutſche Wort begreift nicht eigentlich alles in ſich, was das franzöſiſche ſagt, denn dieſes heißt ſowohl die Anzeige deſſen, was da vorgehen ſoll, als deſſen, was vorher gegangen, und zur Verſtändlichkeit des Folgenden zu wiſſen, und das Werk zu einem Ganzen zu machen, erforderlich iſt. In der erſtern Bedeutung wird es von den Franzoſen vorzüglich von epiſchen Gedichten, in der leztern von dramatiſchen gebraucht. Cailhava z. B. (l'Art. du Theatre I. 138) ſagt, daß die Expoſition uns lehren

*) Propoſitio.

*) De Orat. L. III.

ren müſſe, quel eſt le lieu, où l'action ſe paſſe, nous mettre au fait des evenemens qui l'ont précédé, et nous préparer (das heißt hier, die Begebenheiten **einleiten**, nicht ſie blos anzeigen, ankündigen) à ceux qui doivent ſervir à ſes développemens. Und daß préparer in der Sprache der franzöſiſchen Theatertheorie nichts anders heiße, beweißt das achte Kap. des zweyten Buches von Hedelins Pratique du Theatre (I. 115. Ed. d'Amſterd. 1715.) Diejenige Schwierigkeit alſo, welche Hr. S. bey der Ankündigung findet, "daß, da keine der handelnden Perſonen vorher ſehen kann, was für eine Wendung, vielweniger was für einen **Ausgang** die Sachen nehmen werden, ſie auch die Handlungen nicht **beſtimmt ankündigen** könne, iſt keinesweges die Hauptſchwierigkeit; und die Stelle beweißt nur, daß Hr. S. entweder verleitet durch die eigentliche Bedeutung des deutſchen Wortes, nicht immer dem ihm, von ihm ſelbſt untergelegten Begriffe treu geblieben iſt; oder daß er vielleicht das, was Leſſing von **einem** Theile des Prologen der Alten, und beſonders des Euripides ſagt, (Dramat. N. 48) für das **ganze** Geſchäft des Prologen (denn auf der griechiſchen tragiſchen Bühne enthielt der Prologus das was jetzt die Expoſition enthält) angeſehen hat. Aber nur der Prolog, in ſo fern eine Gottheit ihn machte, konnte den **Ausgang ankündigen**; und nicht die bloße Ankündigung derſelben allein war der Inhalt des Prologen. So zweckmäßig für das Trauerſpiel alſo die Prologen des Euripides immer ſeyn mögen, und ſo wenig ich die ihnen entgegen ſtehenden Ueberraſchungen der Franzoſen in Schutz nehmen mag: ſo iſt doch ſo viel gewiß, daß Prolog, oder Expoſition, mehr ſind, als was Hr. S. ſie ſeyn laßt. Und wenn, bey der Beſchaffenheit **unſers Theaters**, und bey der Art **unſerer** Cultur, jene, den Prologen des Euripides zukommende Eigenthümlichkeit, den Ausgang vorher zu ſagen, wohl wegfallen müßten; und wenn, was Leſſing von den Vorzügen dieſer Vorherſagung lehrt, wohl nicht ſo zu verhen iſt, als ob nur die Expoſition allein ſie enthalten könne: — ſo würde freylich, ſchon zur Berichtigung eines beſtimmten Begriffes von der dramatiſchen Expoſition, und zur Theorie derſelben, manches in dem vorhergehenden Artikel, ganz unzulänglich, und vieles gar nicht zu finden ſeyn; zu geſchweigen, wenn man darin Aufklärung verlangte, warum das **erzählende** Gedicht z. B. eine eigentliche **Ankündigung des Inhaltes** eher und mehr fordert, als das **dramatiſche**? warum, und wie die dramatiſche Expoſition allmählig immer mehr und mehr mit der Handlung ſelbſt verwebt worden? und die Vortheile und Nachtheile hievon; warum, und ob das Luſtſpiel eine andere Art von Expoſition zuläßt, als das Trauerſpiel? u. d. m. Auch finden ſich für dieſe Lücken, beſonders für die letztern, wieder nicht, ſo viel ich weiß, beſtimmte Nachweiſungen; ich begnüge mich alſo, in Anſehung der erſtern, auf folgende Bücher zu verweiſen; in ſo fern der Prologus des griechiſchen Trauerſpieles die Expoſition der Neuern iſt, auf das, was die Commentatoren des Ariſtoteles über ſeine Lehre hievon (περι ποιητ. XII) zuſammen getragen haben; es iſt aber nicht ſehr viel. Dacier, in ſ. Ueberſetzung (S. 176. Edit. d'Amſterd. 1733) ſchränkt ſich blos auf die Widerlegung der Ungereimtheiten ein, welche Aubignac, bey dieſer Gelegenheit, dem Ariſtoteles andichtet (Prat. du Theatre Liv. III. ch. 1. S. 143 u. f. Ed. d'Amſt. 1715. 8.) und Curtius, bey der ſeinigen (S. 177 u. f.) thut erſtlich nur eben das, obgleich nicht ſo bündig, ſo anſchaulich; und lehrt nebenher (S. 181) etwas, das nur billig ein Aubignac

ſollte

ſollte lehren können, lehrt, daß der erſte Act, welcher jetzt die Stelle des Prologen vertritt, nichts von der Handlung ſelbſt und — Batteux (Einleit. in die ſchönen Wiſſenſchaften, B. 2. S. 234. 4te Aufl.) was Alles in der Ankündigung (dem erſten Acte) enthalten ſeyn müſſe. — Cailhava in dem 7ten Kap. des 1ten B. ſeiner Art de la Comedie (B. 1. S. 138 u. f.) handelt de l'Expoſition (dramatique) überhaupt, von ihren verſchiedenen Arten, ihren Eigenſchaften, u. d. m. und Diderot, hinter ſeinem Hausvater, S. 251. der 2ten Ausg. der deutſchen Ueberſetzung.

Was die eigentliche Ankündigung, die epiſche Expoſition, anbetrift; ſo hat wohl Leſſing in den Briefen über den Meſſias (verm. Schriften Th. 4. S. 40 u. f.) die beſte Erläuterung der von Hrn. Sulzer angeführten Stelle des Horaz gegeben. — Unter der Benennung, Propoſition, handelt davon Boſſü (in dem Traité du poeme epique, Liv. 3. Ch. 3. S. 190. Ed. de Par. 1693.) ſo wie Batteux, im 2ten B. ſ. Einleit. S. 111. 4te Ausg.

Ueber die lyriſche Ankündigung, und die Eigenheiten derſelben iſt H. Engel, in den Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten (8tes Hauptſt. S. 277 u. f.) nachzuleſen. — Uebrigens iſt der gegenwärtige Prolog des engliſchen Luſtſpiels keinesweges mehr das, was die Prologen im Plautus ſind; das entdeckt man leicht, wenn man ſie auch nur flüchtig vergleicht.

Anlage.

(Schöne Künſte.)

Die Darſtellung der weſentlichſten Theile eines Werks, wodurch es im Ganzen beſtimmt wird. Jedes größere Werk der Kunſt erfodert eine dreyfache Arbeit. Die Anlage, von welcher hier die Rede iſt, die Ausführung, und die Ausarbeitung, von denen beſonders wird gehandelt werden.

In der Anlage wird der Plan des Werks, mit den Haupttheilen deſſelben beſtimmt, die Ausführung giebt jedem Haupttheil ſeine Geſtalt, und die Ausarbeitung bearbeitet die kleinen Verbindungen, und füget die kleineſten Theile völlig, jeden in ſeinem rechten Verhältniß, und beſter Form zuſammen. Wenn die Anlage vollendet iſt, ſo muß nichts weſentliches mehr in das Werk hinein kommen können. Sie enthält ſchon alles wichtige der Gedanken, und erfodert deßwegen das meiſte Genie. Darum bekommt ein Werk ſeinen größten Werth von der Anlage. Sie bildet die Seele deſſelben, und ſetzt alles feſte, was zu ſeinem innerlichen Charakter, und zu der Würkung, die es thun ſoll, gehöret. Deßwegen können auch grobe oder ſchlecht bearbeitete Werke, der guten Anlage halber ſehr ſchätzbar ſeyn. So waren nach dem Zeugniß des **Pauſanias** die Werke des **Dädalus**; ſie fielen etwas unförmlich in das Auge, doch entdekte man in allen etwas großes und erhabenes *).

Es iſt jedem Künſtler zu rathen, nicht nur die größte Anſtrengung des Geiſtes auf die Anlage, als den wichtigſten Theil, zu wenden, ſondern auch nicht eher an die andern Theile der Arbeit zu gehen, bis dieſer glüklich und zu ſeiner eignen Befriedigung zu Stande gebracht iſt. Schwerlich wird ein Werk zu ſeiner über das mittelmäßige ſteigenden Vollkommenheit kommen, wenn die Anlage nicht vor der Ausführung vollkommen geweſen. Die Unvollkommenheit der Anlage benimmt dem

*) Δαιδαλος ὁποσα ἐιργασατο, ἀτοπωτερα μεν ἐστιν ἐς την ὀψιν, ἐπιπρεπει δε ὁμως και ἐνθεον τουτοις. Pauſan. Corinth.

dem Künſtler das Feuer und ſogar den Muth zur Ausführung. Einzele Schönheiten ſind nicht vermögend, die Fehler der Anlage zu bedeken. Beſſer iſt es allemal, ein Werk von unvollkommener Anlage ganz zu verwerfen, als durch mühſame Ausführung und Ausarbeitung, etwas unvollkommenes zu machen. Es ſcheinet eine der wichtigſten Regeln der Kunſt zu ſeyn, ſich nicht eher an die Bearbeitung eines Werks zu machen, bis man mit der Anlage deſſelben vollkommen zufrieden iſt. Denn dieſe Zufriedenheit giebt Kräfte zur Ausführung *).

Anlauf.

(Baukunſt.)

Die Einbeugung einer Linie oder Fläche von ihrem unterſten Ende herauf, wodurch eine Fläche oder ein Körper etwas dünner wird, als er am Fuß iſt **).

Anlegen.

(Mahlerkunſt.)

Die erſten Farben eines Gemähldes auftragen, welche hernach bey der Ausarbeitung wieder von andern Farben bedekt werden.

Das gute und inſonderheit das kräftige Colorit kann nicht wol durch eine einzige Auftragung der Farben erreicht werden, ausgenommen in ſolchen Stüken, die weit aus dem Auge zu ſtehen kommen; in welchem Fall die Farben ſehr dik neben einander aufgetragen werden, daß ſie ihre volle Würkung behalten. Bey Gemähldern aber, die man in der Nähe ſehen ſoll, müſſen die Farben mehr in einander fließen, und können auf einmal nicht gar dik aufgetragen werden. Auch andere Umſtände erfodern oft, daß eine

*) S. Anordnung.

**) S. Ablauf.

Farbe über eine andere gedekt werde, ſo daß die untere etwas durchſcheine *). In dieſem Falle muß das ganze Stük mehr, als einmal übermahlt werden. Die erſte Auftragung der Farben, wird das Anlegen genennt.

Das Anlegen iſt ein wichtiger Theil des Mahlens; denn wenn dabey etwas weſentliches verſehen wird, ſo kann das Colorit niemals vollkommen werden. Wie aber überhaupt keine ſchlechterdings feſtgeſetzte Regeln der Farbengebung vorhanden ſind, ſondern jeder Mahler durch Uebung und Verſuche ſich eine beſondre Methode angewöhnt hat; ſo läßt ſich auch nicht beſtimmt ſagen, wie der Mahler beym Anlegen verfahren ſoll.

Der ſicherſte Weg, ein Gemählde gut anzulegen, ſcheint dieſer zu ſeyn, daß man mit einem etwas breiten Pinſel zuerſt die **Lichter**, dann die **Schatten** gleich ſtark neben einander ſetze, und hernach an den Gränzen zwiſchen beyden gelinde hin und her fahre, um ſie etwas mit einander zu vereinigen. Dieſe erſte Anlage muß den Grund einer guten Haltung und Verflieſſung der Lichter und Schatten geben. Und dieſe wird man ſchwerlich erhalten, wenn man es in der erſten Anlage verfehlt hat. **Laireſſe** giebt den Rath **), man ſoll dieſe angelegten Stellen durch eine dünne Hornſcheibe anſehen, um deſto ſicherer von der guten Vereinigung des Lichts und Schattens zu urtheilen. Es hat ohngefähr dieſelbe Würkung, wenn man etwas weit von dem angelegten Gemählde zurük tritt, um dieſe Vereinigung deſto beſſer zu bemerken.

*) Laßiren.

**) In dem 1ſten B. K. 2. des großen Mahlerbuches S. 12. Nbrg. 1728. 4.

merken. Es iſt ſehr weſentlich, daß man bey der erſten Anlage nicht eher ruhe, bis im Ganzen die gehörige **Haltung** und eine gute **Harmonie** der Haupttheile erreicht iſt.

Bey der Anlage muß der Mahler ſo viel möglich das völlige Colorit ſchon in der Einbildungskraft haben, damit er die Stellen, die mehr oder weniger **laßirt** werden müſſen, gehörig anlege. Hiſtoriſche Gemählde werden am beſten da angefangen, wo die größte Maſſe des Lichts zuſammen kommt; hingegen ſcheinet es in Landſchaften ein Vortheil zu ſeyn, wenn die Luft und die Hintergründe zuerſt angelegt werden.

Ausführlicher, oder doch anwendbarer, als an der, von H. Sulzer, aus dem Laireſſe, angeführten Stelle, handelt dieſer vom Anlegen, nähmlich von der Wirkung verſchiedener, übereinander aufgetragener Farben, in dem 11ten Kap. des 2ten B. ſ. großen Mahlerbuches (S. 43. Nürnb. Ausg. von 1728) — und de Piles in den Elemens de Peint. (S. 107. im 3ten B. ſ. Oeuvr. div. Amſt. 1767. 12.) unter der Aufſchrift: Manière d'eſquiſſer et d'ebaucher un tableau. —

Anmuthigkeit.
(Schöne Künſte.)

Die Eigenſchaft eines Gegenſtandes, wodurch er, im Ganzen betrachtet, das Gemüth mit einem ſanften und ſtillen Vergnügen rührt. So ſchreibt man einem ſchönen Frühlingstag eine Anmuthigkeit zu. Es giebt ſehr ſchöne Gegenſtände, die nicht anmuthig ſind. Denn alles, was das Gemüth mit ſehr lebhaftem Vergnügen, oder mit Bewunderung und Begierde erfüllt, hat dieſe Eigenſchaft nicht. Sie ſcheinet, wie der Herr von **Hagedorn** *) bereits angemerkt hat, nahe an das zu gränzen, was man den Reiz oder die Grazie zu nennen pflegt. Sie gewinnt das ganze Gemüth, und erregt eine ſehr ſanfte und durchaus angenehme Zuneigung gegen die Sachen.

Die Anmuthigkeit ſcheinet aus ſolchen Schönheiten zu entſtehen, die man nicht beſonders unterſcheidet, weil keine ſich beſonders ausnimmt: ſie verfließen alle zuſammen in ein harmoniſches Ganzes. Man nennt deßwegen in der Mahlerey das **Colorit** anmuthig, wo weder ſehr ſtarke Lichter noch ſtarke Schatten ſind, ſondern wo viel helle und angenehme Farben in einer ſanften Harmonie ſtehen. Unter den Mahlern hat Corregio die höchſte Anmuthigkeit erreicht, und iſt darinn für den erſten Meiſter zu halten, ſo wie Raphael im Ausdruke. Faſt in eben dieſem Verhältniſſe ſtehen unter den Dichtern, **Virgil**, der Meiſter der Anmuthigkeit, und **Homer**, des Ausdruks.

Anmuthig ſeyn iſt alſo der beſondre Charakter einer gewiſſen Art des Schönen, wodurch es ſich von dem ſchönen Erhabenen, oder Prächtigen, oder Feurigen unterſcheidet. Das Anmuthige gefällt allen Arten von Gemüthern, aber ruhigen und ſtillen am meiſten; denn in ihnen findet ſich die meiſte Ruhe.

Die Anmuthigkeit erreicht kein Künſtler, als der, dem die Natur eine ſanfte, gefällige Seele gegeben hat. Nicht die größten, ſondern die liebenswürdigſten Künſtler, ſind dazu geſchikt. Dergleichen waren in redenden Künſten **Virgil** und **Addiſon**; in zeichnenden, **Corregio** und **Claude** Lor.

*) S. Betrachtung über die Mahlerey. S. 29.

Lorrain; in der Muſik, Graun, deſſen liebenswürdige Seele ſich auch ſelbſt da zeiget, wo er zornig ſeyn will.

✣ ✣

Zur Vollendung dieſes Artikels, in Rückſicht auf das, was Anmuth überhaupt iſt, wie ſie wirkt, und warum ſie ſo und nicht anders wirkt, kann der eilfte der Mendelsſohnſchen Br. über die Empfindung, in ſ. Phil. Schriften, Berl. 1771. Th. 1. S. 90 — das eilfte Kap. in der neuen Auflage der Elements of Criticism (Dignity and Grace, B. 1. S. 349. Ausg. von 1769) — der XVII. Abſchnitt in H. Riedels Theorie der ſch. K. und W. (über die Grazie, S. 340. 1te Aufl.) und der 389—411 §. aus dem 1ten Th. von A. H. Schotts Theorie der ſch. Wiſſ. etwas beytragen. — Auch handelt von den Grazien überhaupt noch, obgleich etwas zu redneriſch, der P. Andre in der neuen Ausgabe ſ. Eſſai ſur le Beau (Par. 1763. 8. Th. 2. S. 116.) — Burke, obgleich nur von der körperlichen Grazie, und ſehr kurz, in der Philoſophiſchen Unterſuchung über . . . das Erhabene und Schöne (Th. 3. Abſchn. 22. S. 197 der d. Ueberſ.)—Marcenay, in dem Eſſai ſur la beaute, Par. 1770. 8. S. 24 u. f. — Von der Grazie, in Rückſicht auf Kunſtwerke, und vorzüglich Mahlerey, de Piles, in der Idee du peintre parfait (S. 362 und 427. in dem 3ten B. ſ. Oeuv. div. Amſt. 1667. 12.) — "Von der Grazie, in den Werken der Kunſt," Winkelmann in der Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. und fr. K. (5ter B. S. 13 u. f.) welcher Auſſ. ſich, franzöſiſch, in dem 3ten B. S. 554 der Variétés litter. Par. etwas verändert, findet; und eben derſelbe von ihr, als der Eigenſchaft des ſchönen Styls, von ihrem Weſen, und in wie fern ſie in den Werken verſchiedener Zeitpunkte der Kunſt, mehr oder weniger ſichtbar geweſen iſt, in ſ. Geſchichte der Kunſt (S. 229 u. f. erſte Ausg.) Coypel in ſ. Diſcours, Par. 1721. 4. S. 75 u. f. — Watelet, allgemein, in den reflex. ſur la peinture (S. 111. Ed. d'Amſterd. 1761.) — Hagedorn, "von dem Reiz, oder der Grazie, ins beſondre," in den Betrachtungen über die Mahlerey (I. S. 21.) — Das 14te Kap. im 1ten Th. des Köremon, Wien 1770. 8. S. 150. — Mengs von dem Stile grazioſo, in dem Br. an D. Ant. Ponz, (Opere T. 2. S. 44 und 58) und von der Grazie überhaupt, und im Colorit, in dem Helldunkel, und in der Compoſition in dem 8 — 11ten §. der Lezione pratiche di pittura (ebend. S. 281.) — Von dem Vorzuge der Dichtkunſt vor der Mahlerey, in Rückſicht auf eigentliche Grazie, oder Reiz, Leſſing im Laokoon, S. 216. 1te Aufl. — "Ueber die redende Anmuth" hat H. Joh. Friedr. Degen, zwey Aufſätze, Anſp. 1779—1782. 4. herausgegeben. —

Anordnung.
(Schöne Künſte.)

Anordnen heißt jedem Dinge ſeinen Ort anweiſen, und daher verſteht man, was in einem Werk der Kunſt die Anordnung ſey.

Daß ein ganzes Werk, nach Beſchaffenheit der Abſicht, ſich der Einbildungskraft auf die vortheilhafteſte Weiſe darſtellet; daß es als ein unzertrennliches Ganzes erſcheinet, in dem weder Mangel noch Ueberfluß iſt; daß jeder Theil durch den Ort, wo er ſteht, die beſte Würkung thut; daß man das Ganze mit Vergnügen überſieht, und in der Vorſtellung deſſelben jeden Haupttheil wol bemerkt, oder bey Betrachtung jedes einzeln Theils auf eine natürliche Weiſe zu der Vorſtellung des Ganzen geführt wird; dieſes ſind Würkungen der guten Anord-

 nung.

nung. Ohne ſie kann kein Werk, im Ganzen betrachtet, vollkommen ſeyn, was für einzele Schönheit es immer haben mag.

Einzele Schönheiten bringen zwar bisweilen Werken der ſchlechteſten Anordnung den Ruhm fürtrefflicher Werke zuwege. In dieſem Falle ſind verſchiedene Trauerſpiele des Shakeſpear; Gemählde des unſterblichen Raphaels, und viele Werke andrer Künſtler. Man lobt zu unbeſtimmt, und legt die Fürtrefflichkeit der einzeln Theile dem Ganzen bey. Dieſes aber ſoll keinen Künſtler abhalten, den äußerſten Fleis auf eine gute Anordnung zu wenden. Einzele Schönheiten, die wir itzt in übel geordneten Werken bewundern, würden uns weit mehr reizen, wenn das Ganze vollkommener wäre.

Man laſſe ſich durch die Nachſicht, die man für ſchlechte Anordnungen bisweilen zeiget, nicht verführen. Dieſer Theil der Kunſt iſt doch höchſt wichtig. Zwar bleibt ein nach allen Regeln angeordnetes Werk, deſſen einzele Theile ohne Kraft und ohne Reizung ſind, allemal ein ſchlechtes Werk. Hingegen thun ſchöne Theile auch nur bey der beſten Anordnung ihre volle Würkung: ſo wie ein ſchönes Geſicht nur von der Schönheit der ganzen Perſon die volle Kraft des Reizes bekömmt.

Die Anordnung macht nächſt der Erfindung ohne Zweifel den wichtigſten Theil der Kunſt aus. Iſt der Künſtler in dieſen beyden Stüken glüklich geweſen, ſo wird es ihm bey Ausarbeitung ſeines Werks niemal an dem gehörigen Feuer der Einbildungskraft fehlen, ohne welche kein Werk erträglich wird. Der gute Einfluß, den die Schönheit des Plans auf ſeinen Geiſt macht, erleichtert ihm alle Arbeit. Dies erfuhr der griechiſche Comicus Menander. Als er einsmals, kurz vor dem Feſte des Bacchus, von einem Freund gefragt wurde, warum er noch kein Luſtſpiel verfertiget habe, da doch das Feſt ſo nahe ſey, antwortete er: **Ich bin fertig; denn beyde, die Erfindung und Anordnung, habe ich bereits im Kopfe** *).

Es iſt begreiflich, daß ein Künſtler, der die Haupttheile ſeines Werks, wegen ihrer guten Anordnung, ſich mit Vergnügen vorſtellt, und das Ganze in ſeinen Theilen immer überſehen kann, mit der Freiheit und Luſt arbeitet, ohne welche kein Werk einen glüklichen Fortgang haben kann. Hingegen muß auch das ängſtliche Weſen, das er bey der Ungewißheit oder bey der Unſicherheit ſeines Plans nothwendig empfindet, einen übeln Einfluß auf ſeine Arbeit haben. Wir rathen daher jedem Künſtler, daß er die glüklichſten Augenblike, wo er ſeinen Geiſt durch das himmliſche Feuer der Muſen am meiſten erhitzt fühlt, auf die Anordnung und Verfertigung ſeines Plans anwende. Die glüklich erhitzte Einbildungskraft thut dabey unendlich mehr Vortheil als die Regeln. Denn insgemein ſieht ſie in Werken des Geſchmaks mehr und beſſer als die Vernunft ſelbſt.

Die Anordnung eines jeden Werks muß durch ſeine Abſicht, oder durch die Würkung, welche es thun ſoll, beſtimmt werden. Dieſes haben alle mit einander gemein, daß ſie, im Ganzen betrachtet, unſre Aufmerkſamkeit reizen, und daß die Theile in der Ordnung erſcheinen müſſen, die

*) Plutarch. In der Abhandlung, ob die Athenienſer im Krieg oder in den Künſten größer geweſen.

jedem ſeine beſtimmte Würkung giebt. Denn nur aus dieſer Abſicht werden einzele Gegenſtände in ein Ganzes verbunden. Jedes Werk des Geſchmaks, ſo weitläuftig es auch iſt, muß eine einzige Hauptvorſtellung erweken: ſeine Theile müſſen dieſe Hauptvorſtellung ausführlich lebhaft machen. Denn ohne dieſes iſt das Werk kein Ganzes, ſondern eine Zuſammenhäufung mehrerer Werke. Macht der Künſtler ſich an die Arbeit, ehe er eine beſtimmte Hauptvorſtellung des Ganzen hat, oder ehe ſie ihm deutlich genug iſt, ſo wird er in der Anordnung niemals glüklich ſeyn.

Das Ganze fällt unſtreitig am beſten in die Einbildungskraft, das aus wenigen, wol zuſammenhangenden Haupttheilen beſteht, deren jeder das, was er mannigfaltiges hat, wieder in kleinern Hauptpartheyen vorſtellt. So zeiget uns der menſchliche Körper, das vollkommenſte Ganze in Abſicht auf Figur, nur wenige Haupttheile, ob er gleich aus unzähligen Gliedern beſteht. Jeder Haupttheil ſcheinet anfänglich wieder ein unzertrennliches Ganzes auszumachen, bis man bey genauer Betrachtung bemerkt, daß er aus ſehr vielen kleinen Theilen zuſammengeſetzt ſey, davon jeder die beſte Stelle, ſowol in Abſicht auf ſeinen Gebrauch, als auf die engſte Verbindung mit dem Ganzen einnimmt. An dieſem vollkommenen Bau kann man nichts verſetzen, keine Theile weder weiter aus einander dehnen, noch enger zuſammen bringen, ohne das Anſehen des Ganzen zu verletzen. So iſt jedes vollkommene Werk der Kunſt. Man glaubt, es ſey unmöglich irgend einen Theil zu verſetzen: jedes ſcheinet da, wo es iſt nothwendig; kein Theil kann gefaßt werden, ohne daß das Ganze zugleich ſich dem Anſchauen darſtelle.

Es ſind hauptſächlich drey Dinge, welche die Anordnung eines Werks vollkommen machen. Die genaue Verbindung aller Theile; eine hinlängliche Abwechslung oder Mannigfaltigkeit in den auf einander folgenden Theilen; und die Verwiklung der Vorſtellungen. Dieſem zufolge hat der Künſtler bey Anordnung ſeines Plans beſtändig darauf Acht zu haben, daß die Einbildungskraft zwar immer mit dem Hauptinhalte beſchäftiget ſey, und von jedem einzeln Theile immer natürlicher Weiſe auf das Ganze zurük geführt werde, daß aber zugleich die Einbildungskraft und das Herz mit abwechſelnden Gegenſtänden mannigfaltig beſchäftiget ſeyen, und daß die Entwiklung der Hauptſache gehörig aufgehalten werde, um die Neugierde immer mehr zu reizen, bis daß ſich am Ende alles wieder in eine einzige Hauptvorſtellung vereiniget.

Wichtige Fehler gegen die gute Anordnung ſind es, wenn der Plan, wegen der großen Menge einzeler Theile, ſchwer zu überſehen iſt; wenn es ſchwer wird, die Abſicht und das Weſentliche der Vorſtellung zu erkennen; wenn man ganze Haupttheile, dem Werk ohne Schaden, verſetzen, vergröſſern, oder verkleinern kann; wenn Nebenſachen, oder untergeordnete Theile mehr in die Augen fallen, als weſentliche.

Damit wir uns aber nicht allzu lange bey allgemeinen Betrachtungen aufhalten, deren Anwendung zu unbeſtimmt ſcheinen könnte; ſo wollen wir die Anordnung in den verſchiedenen Werken des Geſchmaks beſonders betrachten.

Anordnung in der Baukunſt. Dieſe geht ſowol auf die ganze Figur und das Anſehen der Außenſeiten, als auf die innere Austheilung der Zimmer. Die Abſicht und der Gebrauch des Gebäudes ſetzen ſeine Größe, die Anzahl und Beſchaffenheit der Zimmer feſt. Allein dieſe können auf gar verſchiedene Weiſe in ein Ganzes zuſammen verbunden werden. Dieſe Anorduung iſt ein Werk des Geſchmaks, und das Vornehmſte, was ein Baumeiſter wiſſen muß.

Die Anordnung der Figur, oder ganzen Maſſe des Gebäudes, iſt dadurch ziemlich eingeſchränkt, daß man nicht wohl andre Figuren wählen kann, als die aus dem Vierekigten und Runden zuſammengeſetzt ſind. Es iſt eine ungereimte Ausſchweifung, wenn man einem Gebäude die Figur einer Vaſe, oder gar, wie unlängſt ein franzöſiſcher Baumeiſter ſich hat einfallen laſſen, eines Thieres geben will. Die unzähligen unnützen Winkel, die eine ſehr zuſammengeſetzte und nach Krümmungen gezogene Figur des Ganzen nothwendig hervorbringt, verurſachen unnöthige Unkoſten, ſie wieder zu verbergen. Wie es überhaupt ein großer Fehler iſt, wenn man in Werken der Kunſt, die Aufmerkſamkeit auf Nebenſachen ziehet, ſo iſt es insbeſondere in der Baukunſt gegen die Vernunft, wenn man das Weſentliche eines Gebäudes durch das Seltſame der äußern Figur verſteken, und einem Haus das Anſehen eines Blumentopfes oder einer Muſchel geben wollte.

Die erſte Sorge des Baumeiſters muß auf die Bequemlichkeit und Annehmlichkeit der innern Einrichtung, als des Weſentlichſten, gerichtet ſeyn; die äußere Figur nach den einfacheſten Regeln, die aber der innern Austheilung immer untergeordnet ſeyn ſollen, beſtimmt werden. Ein Baumeiſter von wahrem Geſchmak wird ſelten andre, als die einfacheſten Formen, des Viereks oder der Rundung wählen, und Sorge tragen, daß das Ganze mit ſeinen Nebentheilen auf einmal in die Augen falle.

Zu kleinen **Gebäuden** und Wohnhäuſern, die keine gar große Menge und Mannigfaltigkeit der Zimmer erfodern, ſcheinet die Figur des Würfels die beſte zu ſeyn. Denn unter allen vierekigten Figuren iſt ſie die, welche bey dem kleineſten äußern Umfang, inwendig den größten Raum einſchließt. Man hat alſo dabey den Vortheil, daß die Zimmer auf die kürzeſte und bequemſte Weiſe können neben einander geſetzt werden. Von außen aber läßt die große Einfalt der Form dem Auge die Freyheit, ſich ſogleich nach dem Weſentlichen der Außenſeiten, der Richtigkeit der Linien, den Verhältniſſen der Theile und der Symmetrie, umzuſehen und daran Vergnügen zu finden. Alle lang gedehnte Viereke, da das Gebäude ſchon zwey oder mehrmal breiter, als tief iſt, ſind zu verwerfen. Denn dadurch geräth man nicht nur in eine unnöthige Weitläuftigkeit der Mauren, ſondern die Theile der Außenſeiten werden zu weit aus einander geſtreut und inwendig werden die Zimmer in einen zu großen Raum verſetzt.

Erfodert das Gebäude ſchon eine große Anzahl der Zimmer, ſo daß inwendig verſchiedene Reviere davon, für mancherley Gattungen der Perſonen nöthig ſind: ſo thut man wol, das Ganze in drey oder mehr Viereke zu theilen, und dem Hauptvierek, welches die Franzoſen das Corps de

logis,

logis, die **Hauptwohnung**, nennen, noch kleinere beyzuſetzen, die insgemein **Flügel** genennt werden. Die alten italieniſchen Baumeiſter ſetzten um die Hauptwohnung noch drey Flügel in ein Vierek herum, ſo daß alle vier Theile des Gebäudes einen vierekigten Hof einſchloſſen. Dieſe Anordnung hat viel Pracht und Bequemlichkeit. Allein dabey haben die vier Seiten nach dem Hofe keine Ausſicht, und wenn man gerade vor einer Außenſeite des Gebäudes ſteht, ſo ſieht man nur den vierten Theil deſſelben auf einmal.

Die franzöſiſchen Baumeiſter haben dieſe Art ſo verändert, daß ſie den einen Flügel, der der Hauptwohnung gegen über ſteht, weglaſſen, und anſtatt deſſen eine bloße Mauer, oder ein Gitter, vorziehen. Dadurch erhält man von drey Seiten eine Ausſicht auf die Straßen, und bey dem Eingange des Hofes überſieht man auf einmal die drey Hauptaußenſeiten des Gebäudes, welches dadurch ein reicheres Anſehen bekömmt, als die, welche auf die welſche Art gebauet ſind. Hingegen fällt alsdenn alle unmittelbare Gemeinſchaft zwiſchen den zwey Flügeln weg.

Man pflegt aber auch der Hauptwohnung die Flügel ſo anzuhängen, daß ſie mit ihr in einer geraden Linie fortlaufen. Dieſes iſt eine gute Anordnung, wenn die Flügel nicht allzu lang ſind; denn dadurch würde die ganze Außenſeite zu ſehr gedehnt werden.

Die große Menge der Menſchen, welche in Palläſten großer Herren wohnen müſſen, und die große Verſchiedenheit ihrer Verrichtungen, erfodern größere Anſtalten, und künſtlichere Anordnungen der ganzen Form derſelben. Es geht nicht wol an, daß ein ſolches Gebäude in eine einzige Maſſe zuſammengeordnet werde. Die Hauptſache kömmt dabey darauf an, daß diejenigen Theile und Zimmer, die zu den verſchiedenen häuslichen Verrichtungen und für die Wohnung der Unterbedienten beſtimmt ſind, an bequeme Stellen gebracht werden, ohne der Pracht des Ganzen zu ſchaden; daß jeder Haupttheil zur Vermehrung des großen Anſehens beytrage, und dennoch einigermaßen für ſich abgeſondert ſey. Die gute Wahl der Hauptform eines großen Pallaſtes iſt vielleicht der ſchwerſte Theil der Baukunſt.

Nachdem der Baumeiſter die Form des ganzen Gebäudes feſtgeſetzt hat, muß er auf die Anordnung der Außenſeite denken. Bey dieſer kömmt es blos auf das gute Anſehen des Gebäudes an. Die meiſten beſondern Regeln, die dabey zu beobachten ſind, wird man in den Artikeln, **Symmetrie, Außenſeite, Regelmäßigkeit, Verhältniß, Säulenordnung, Gebäude**, angeführt finden. Wir wollen deßwegen hier über die Anordnung der Außenſeite nur ein paar allgemeine Anmerkungen den Baumeiſtern zur Ueberlegung vortragen.

Ueberhaupt empfehlen wir hiezu die möglichſte Einfalt, nach Maßgebung der Ordnung, die man gewählt hat. Dieſe iſt der größten Pracht nicht entgegen, ſondern vielmehr eine Unterſtützung derſelben. Eine zu große Mannigfaltigkeit in der Anordnung der Außenſeite, zumal, wenn ſie in kleinen Theilen geſucht wird, vermindert die Pracht, welche allemal etwas großes vorausſetzt, und ſie zertheilt die Aufmerkſamkeit auf das Ganze. Man kann hierinn keine beſſere Muſter erwählen, als die Gebäude aus der gol-

goldenen Zeit der alten Baukunſt *).

Erfodert es die Größe des Gebäudes, daß die verſchiedenen Haupttheile der Außenſeite durch eine Verſchiedenheit in der Anordnung von einander abgezeichnet werden, ſo will der gute Geſchmak, daß die ganze Außenſeite in wenig, aber große Partheyen abgetheilt werde, davon die mittlere, wo der Haupteingang iſt, durch einen mehrern Reichthum das Auge an ſich ziehen ſoll. Verſchiedene Hervorſtechungen und mehrere Giebel an einer Außenſeite ſchaden dem guten Anſehen. Eine ſtille Größe, die ohne Verblendung ins Auge fällt, iſt auch hier der höchſte Grad des Schönen.

Doch iſt ein mageres Anſehen nicht mit der edlen Einfalt zu verwechſeln. Ein ſehr großes Gebäude, an deſſen Außenſeite ſich kein Theil von dem andern unterſcheidet, dem es dabey an Pracht fehlt, wird mager. Die Tempel der Alten, welche ringsherum mit einer oder zwey Reihen Säulen umgeben waren, ſind einfach, aber wegen der Pracht der Säulengänge nicht mager, auch für ihre Größe nicht zu einförmig: aber eine Außenſeite, von zweyhundert und mehr Fuß lang, darinn ſich keine Haupttheile unterſcheiden, hat ein mageres Anſehen.

Indeſſen iſt jedem Baumeiſter zu rathen, ſich auch bey den prächtigſten Gebäuden niemals weit von der größten Einfalt zu entfernen. Die höchſte Pracht kann gar wol damit beſtehen. Dieſe muß aber allemal in großen Hauptpartheyen geſucht werden. Nichts iſt prächtiger, als die Anordnung des großen Vorhofes vor der Peterskirche in Rom, ob es ihm gleich gar nicht an Einfalt fehlet. So giebt der in einem halben Kreis herum laufende Säulengang in Sansſouci, der den Vorhof einſchließt, der ganzen Anordnung eine gewiſſe Größe, ohne welche das Gebäude wenig Anſehen haben würde.

Ueberhaupt muß die Anordnung der Außenſeite dem Charakter des ganzen Gebäudes gemäß ſeyn. Es wäre ungereimt, eine Kirche und ein Ballhaus nach einerley Charakter zu machen, oder ein Zeughaus in dem Geſchmak eines Pallaſtes zu ordnen. Dieſer kann alle Arten der guten Verzierungen vertragen, jenes aber nur die, welche den Charakter der Stärke und der ernſthafteſten Einfalt beſonders an ſich haben.

In Anſehung der innern Anordnung oder Austheilung der Zimmer hat der Baumeiſter die größte Ueberlegung und eine genaue Kenntniß der Sitten des Landes und der Perſonen nöthig. In den großen Gebäuden, die in verſchiedene Wohnungen abgetheilt werden müſſen, wo der Herr und die Dame, die Söhne und die Töchter, höhere und geringere Bediente, jeder ſein beſonderes Revier haben müſſen, hat man die Ueberlegung nöthig, daß die Zimmer eines jeden Reviers, ſo wie es die Lebensart der Einwohner erfodert, durch eigene Eingänge, beſondere Vorſäle oder Corridore, auch allenfalls durch kleinere Treppen abgeſondert, und nach Beſchaffenheit ihrer Größe in den engeſten Bezirk eingeſchloſſen werden. Die Paradezimmer müſſen mitten im Gebäude, die Wohnzimmer aber etwas entfernt davon angelegt werden. Das ganze Revier, wo die täglichen häuslichen Verrichtungen geſchehen, welches die Franzoſen les offices nennen, muß am ſorgfältigſten von dem beſten Theil des Hauſes abge-

*) S. Zierrathen.

abgeſondert werden, doch ſo, daß man durch verſtektere Wege aus den Wohnzimmern bequem dahin kommen könne. Die beſte Art ſcheinet die, daß ſie halb unter die Erde kommen, wenn nur der Grund nicht zu feucht iſt.

Es iſt kaum nöthig, zu erinnern, daß die Staatszimmer groß und hoch, und die täglichen Wohnzimmer, der Aufenthalt einzeler Perſonen, kleiner ſeyn müſſen, und daß Perſonen von gewiſſem Range ihre Zimmer ſo angeordnet haben müſſen, daß ſie allezeit jemand von ihren Bedienten in der Nähe haben können; ingleichen, daß vor den Zimmern, da man ſich gewöhnlich aufhält, Vorzimmer ſeyn müſſen. Dergleichen Bequemlichkeiten werden ſo durchgehends geſucht, daß ſie auch dem unerfahrenſten Baumeiſter bekannt ſind. In den Häuſern vornehmer Perſonen iſt es nöthig, daß zunächſt an dem Haupteingang ein Raum für einen Thürhüter oder andern Bedienten angelegt ſey, welcher die Ankommenden melden oder zurecht weiſen könne.

Die größte Schwierigkeit bey der innern Anordnung machen die Ausgänge und die Durchgänge von einem Revier des Gebäudes zu dem andern. Es iſt ſowol wegen beſorglicher Feuersgefahr, als verſchiedener Bequemlichkeiten halber nothwendig, daß jedes Revier, das, nach Beſchaffenheit der Größe des ganzen Gebäudes, aus vier bis ſechs Zimmern beſteht, einerſeits einen kurzen Ausgang, anderſeits einen bequemen Durchgang nach andern Revieren habe. Sucht man dieſe Vortheile durch Corridore zu erhalten, die zwiſchen zwey Reihen von Zimmern durchgehen: ſo iſt man insgemein verlegen, dieſen Gängen hinlängliches Licht zu geben; außerdem haben ſie noch die Unbequemlichkeit, daß man in allen Zimmern das Hin- und Hergehen in den Corridoren höret; legt man lange Gänge oder Gallerien gegen eine der Außenſeiten des Gebäudes an: ſo entſteht dadurch die Unbequemlichkeit, entweder, daß man aus dieſen Gängen durch die Fenſter der Zimmer hinein ſieht, oder daß die Thüren derſelben dem Zugang der freyen Luft zu ſehr blos ſtehen.

Die vollkommenſte Anordnung ſcheinet demnach wol dieſe zu ſeyn, daß zwiſchen den verſchiedenen Revieren kleine Flure angelegt werden, auf welche man von auſſen durch beſondere Treppen kommt; daß jedes Revier, an einem Ende nur einen einzigen Ausgang auf dieſen, am andern Ende aber, wieder einen auf einen andern Flur habe. Die mittlern Zimmer eines jeden Reviers aber ſind überall von andern Zimmern eingeſchloſſen.

Der Baumeiſter, der in dieſem Theil ſeiner Kunſt hinlängliche Geſchiklichkeit erlangen will, muß, außer einer weitläuftigen Kenntniß der vornehmſten Gebäude verſchiedener Länder, auch genau von den Sitten, den Verrichtungen und der Lebensart der Perſonen unterrichtet ſeyn, für welche er bauet, damit keine Art der Bequemlichkeit, deren ſie gewohnt ſind, vergeſſen werde. Eine groſſe Mannigfaltigkeit verſchiedener Anordnungen findet man inſonderheit in ältern und neuern Gebäuden in Frankreich; beſonders wird ein verſtändiger Baumeiſter in dieſem Stük aus genauer Betrachtung der Sammlung großer Gebäude lernen können, die der franzöſiſche Baumeiſter du Cer-

ceau herausgegeben hat. *) Eine Sammlung ſolcher Gebäude, die das üblichſte verſchiedener Nationen enthielte, da ein chineſiſches, perſiſches, türkiſches, italieniſches, franzöſiſches, engliſches Haus, jedes mit einer etwas umſtändlichen Beſchreibung des Gebrauchs der verſchiedenen innern Theile, vorgeſtellt würde, müßte einem angehenden Baumeiſter ſehr nützlich ſeyn; daraus würde er manche gute Regel der Anordnung lernen.

Anordnung in der Mahlerkunſt. Kein Werk des Geſchmaks kann ohne eine gute Anordnung vollkommen ſchön ſeyn, aber die Vollkommenheit des Gemähldes ſcheinet am unmittelbarſten von derſelben abzuhangen. Wenn der Mahler darinn nicht glüklich geweſen, ſo bleibt ihm kaum noch ein Mittel übrig, ſeine Vorſtellung recht begreiflich zu machen. Ein übel angeordnetes Gemählde läßt uns entweder in einer gänzlichen Unwiſſenheit ſeines Inhalts, oder giebt uns doch nur eine ganz unvollkommene Vorſtellung deſſelben.

Man muß aber in dem Gemählde die dichteriſche Anordnung von der mahleriſchen unterſcheiden; jede hat ihre beſondre Beſchaffenheit. Durch jene verſtehen wir die Ordnung, in welcher uns die Perſonen und die Handlung vors Geſichte gelegt werden; durch dieſe aber die Ordnung in den Maſſen des Hellen und Dunkeln, des Lichts und Schattens in Abſicht auf die Haltung und Harmonie. Man weiß, daß zu jeder beſondre Talente erfordert werden, und daß Gemählde in Abſicht auf die eine Anordnung vollkommen ſeyn können, wenn ſie wegen der andern ſehr ſchwach ſind. Wir können den **Paul Veroneſe** zum Beyſpiel anführen, der die dichteriſche Anordnung in Gemählden, darinn die mahleriſche Anordnung vollkommen iſt, ſehr ſchlecht beobachtet hat. Seine Hochzeit zu Cana iſt voll Fehler.

Die poetiſche Anordnung beſtimmt die Ordnung der vorzuſtellenden Sache alſo, daß die ganze Vorſtellung deutlich und lebhaft erkennt werde. Da man aber keine Sache erkennen kann, als durch ihr Weſen, ſo muß in jedem Gemählde die Hauptſache, der Grund der ganzen Vorſtellung, zuerſt in die Augen fallen. Denn nach dieſem muß alles andere beurtheilet werden.

Demnach erfodert die Anordnung eines hiſtoriſchen Gemähldes, daß die Hauptperſonen mit dem, was ihre Handlung bezeichnet, zuerſt ins Auge fallen. Sie müſſen von den Nebenperſonen durch beſondre Gruppen, die das Auge gleich an ſich ziehen, unterſchieden ſeyn. Dieſe vorſtechende Bezeichnung der Hauptgruppe kann ſowol durch die Größe der Figuren, als durch die Zuſammenhaltung des Hauptlichts auf derſelben, und die vorzügliche Stelle, worauf ſie erſcheinen, erhalten werden. Es wäre ein ſehr großer Fehler gegen die Anordnung, wenn man die Hauptperſonen mit Mühe aus der Mannigfaltigkeit der vorhandenen Gegenſtände heraus ſuchen müßte. Beſteht die Hauptgruppe aus mehrern Perſonen, ſo muß die Hauptperſon ſogleich das Auge an ſich ziehen. Dieſes iſt der Mittelpunkt, auf welchen alles übrige hingeführt wird.

Man begreift leicht, daß der Mahler hierinn nicht wol glüklich ſeyn

*) Les plus excellens batimens de France, par Jac. And. du Cerceau Architecte, à Paris 1607. 2 Vol. fol. Zuerſt Par. 1576. fol. erſchienen.

ſeyn könne, wenn er nicht die Würkung ſeines Gemähldes ſich auf das deutlichſte vorſtellt. So lange er ſelbſt bey der Vorſtellung ſeines Inhalts nichts beſtimmtes empfindet, ſo wird er auch nichts beſtimmtes ausdrüken. Er muß nothwendig die Geſchichte, die er vorſtellen will, in einem gewiſſen Geſichtspunkt betrachten, und demſelben zufolge von einem beſtimmten Eindruk, als der Würkung dieſer Vorſtellung, gerührt werden. Die Handlung ſelbſt, oder die Hauptperſon, muß durch ihren Charakter Ehrfurcht, oder Mitleiden, oder Unwillen, oder irgend eine andre Empfindung erweken. Dieſe muß der Künſtler nothwendig zuerſt fühlen, und den Grund dieſes Gefühls in ſeiner eigenen Vorſtellung entdeken; denn ſonſt wird er unmöglich ſeinen Inhalt ſo vorſtellen, daß er auf andre eine beſtimmte Würkung thue. Iſt er aber ſeiner eigenen Empfindung gewiß, bemerkt er, wodurch ſie in ihm entſteht: ſo wird er auch ohne Mühe die Gegenſtände, welche ſie erregen, gehörig darſtellen.

Mit den Hauptperſonen müſſen hernach die übrigen ſo verbunden werden, daß ſie zu der einzigen Hauptvorſtellung das ihrige mit beytragen, und nicht anders, als Theile eines einzigen Gegenſtandes, und als Glieder eines einzigen Körpers, erſcheinen. Erfodert die Erfindung des Gemähldes eine Mannigfaltigkeit der Perſonen und der untergeordneten Handlungen: ſo müſſen ſie nicht zufällig hingeſtellt werden, daß das Auge ungewiß wird, worauf es in dieſer Verwirrung zu ſehen habe. Was die Hauptvorſtellung am meiſten verſtärket, ſoll in einer Gruppe ſtehen, die zunächſt mit der Hauptgruppe verbunden iſt, das andre immer entfernter, ſo wie es das Intereſſe bey der Handlung erfodert. Von der beſondern Beſchaffenheit der Gruppen iſt an einem andern Orte geſprochen worden. Hiebey thut der Mahler wol, wenn er die allgemeine Regel, die wir oben gegeben, wenig und große Haupttheile zu machen, vor Augen hat.

Alle Gruppen zuſammen müſſen auf einmal wol in die Augen fallen, und im Ganzen keine unangenehme Zerſtreuung machen. Das Auge muß ohne Ungewißheit von einer auf die andre geleitet werden, und keine muß ſo abgeſondert ſeyn, daß ſie nicht leicht auf die Hauptvorſtellung zurückführe *).

Da der Mahler ſelbſt nichts unnützes oder überflüßiges in ſeine Vorſtellung bringen ſoll, ſo muß auch alles dem Auge merkbar ſeyn. Er unterſuche deßwegen ſorgfältig, ob jedes ſo geſetzt iſt, daß kein Theil leicht könne vergeſſen oder überſehen werden. Dieſes aber wird nicht leicht geſchehen, wenn alles ſo zuſammen geordnet iſt, daß in dem Ganzen eine dem Auge unangenehme Lüke entſtünde, ſobald ein Theil fehlen ſollte.

Daraus folget dieſe für die gute Anordnung wichtige Regel, daß alle Gruppen zuſammen eine Hauptmaſſe von einer einfachen Form ausmachen müſſen, in welcher jeder Mangel leicht zu bemerken iſt. In dieſer Anmerkung hat ohne Zweifel die Regel ihren Grund, die einige Kunſtrichter geben, daß man alle Gruppen ſo viel möglich in eine pyramidiſche Form zuſammen bringen ſoll. Freylich ſind viel ſchätzbare Gemählde nicht auf dieſe Art angeordnet. Aber eben deßwegen ſind ſie auch weniger vollkommen.

In dieſem Stük aber muß die mahleriſche Anordnung der poetiſchen

*) S. Gruppe.

ſchen zu Hülfe kommen, wie wir bald ſehen werden. Nur dieſes wollen wir noch als ein gutes Mittel, die Anordnung der Einbildungskraft ſicherer einzuprägen, vorſchlagen, daß der Mahler keine einzige Gruppe anbringe, in welcher nicht irgend eine Figur etwas beſonders an ſich habe. So wie man in einer Ode nicht leicht eine Strophe vergißt, wenn in jeder ein ſehr lebhaftes Bild, oder ein glänzender Gedanke iſt: ſo wird man auch nicht leicht eine Gruppe des Gemähldes vergeſſen, wenn ſie ſich durch etwas recht ausgezeichnetes unterſcheidet.

Für die poetiſche Anordnung hat der Mahler vorzüglich Raphaels Werke zu ſtudiren. Den Weg, worauf er zur Vollkommenheit dieſes Theils der Kunſt gekommen iſt, beſchreibet ein großer Künſtler alſo: „Wenn Raphael „ein Bild erſann, ſo dachte er erſt „an die Bedeutung deſſelben, „nämlich: was es vorſtellen ſoll„te; folgends: wie vielerley Re„gungen in dem gebildeten Men„ſchen ſeyn könnten; welche die „ſtärkſten und ſchwächſten wä„ren; in was für Menſchen die„ſe oder jene angebracht, und was „für Menſchen und wie viele da „eingeführt werden könnten: wo „jeder, nämlich wie nahe und „fern er von der Hauptbedeutung „ſtehen müßte, dieſes oder jenes „Gefühl zu haben. So dachte er, „ob ſein Werk groß oder klein „ſeyn würde. Wenn ſein Werk „ſehr groß war: wie viel die „Hauptgeſchichte oder die Bedeu„tung der Hauptgruppen die an„dern angehen könnte; ob die „Geſchichte augenbliklich oder „langwierig war; ob ſie in ihrer „Beſchreibung ſehr bedeutend; „ob vorher etwas geſchehen, ſo „die itzige Handlung angeht, und „ob aus dieſer bald eine andre Ge„ſchichte, floß; ob es eine ſanfte or„dentliche Geſchichte, oder eine „ſtürmiſche unordentliche, traurig „ſtille, oder traurig verwirrte wä„re. Wenn Raphael dieſes erſt „bedacht hatte, ſo wählete er das „nothwendigſte, darnach richtete „er ſeine Hauptabſicht, und dieſe „machte er deutlich: alsdenn ſetz„te er ſtaffelweiſe alle Gedanken „nach ihrer Würde, immer die „nothwendigen vor den unnöthi„gen. Blieb alſo ſein Werk man„gelhaft, ſo blieb nur das gerin„gere weg, und das ſchönſte war „da; da bey andern Künſtlern „oft das nöthigſte fehlet, und die „Artigkeiten im unnützen geſucht „ſind*).„

Thut man zu dieſen Anmerkungen noch dieſes hinzu, daß, um einige Verwiklung in die Handlung zu bringen, wodurch ſie mehr Lebhaftigkeit bekommt, die Gruppen ſo anzuordnen ſind, daß eine hinlängliche Abwechslung in den Charakteren ſey, ſo wird das, was wir hier angemerkt haben, das wichtigſte ſeyn, was der Künſtler bey der poetiſchen Anordnung in Acht zu nehmen hat.

Wir müſſen aber nicht unbemerkt laſſen, daß es zwey Hauptgattungen der dichteriſchen Anordnung gebe, die einander gerade entgegen geſetzt ſind. Die eine, welche die gewöhnlichſte iſt, ſtellt das Weſentliche der Handlung in der Hauptgruppe vor, und ſetzet in einigen Nebengruppen die Folgen derſelben vor Augen; nach der andern aber werden die Folgen in der

*) S. (Mengs) Gedanken über die Schönheit und über den Geſchmack in der Mahlerey. S. 61. 62. Dieſes kleine, aber höchſt wichtige Werk, iſt jedem Mahler beſtens zu empfehlen. Es enthält mehr Gutes, als viel große Werke über die zeichnenden Künſte.

der Hauptgruppe dargeſtellt, und die Handlung, welche dieſe Folge hervorgebracht, wird in der Entfernung, als ſchon vollendet, angedeutet. Von dieſer letztern Art iſt das Gemählde des **Albans** von dem Raub der Proſerpina, welches im Artikel **Allegorie** beſchrieben worden. Dieſe Anordnung hat mehr Verwiklung, als die andre, weil man erſt die Würkung gewahr wird, ehe man ihre Urſache entdekt. Wenn ein Mahler denſelben Inhalt mehr als einmal zu bearbeiten hat, ſo kann er ſich der Abwechslung halber, bald der einen, bald der andern Methode bedienen.

Die **mahleriſche Anordnung** hat zum Theil eben den Endzwek, den die poetiſche hat. Sie muß die ganze Vorſtellung wichtig, reizend, und ſo viel möglich iſt, unvergeßlich machen. Nur daß ſie ſich andrer Mittel bedienet, zu demſelben Endzwek zu gelangen. Ihre Vollkommenheit beſteht überhaupt in der Vereinigung des Ganzen, in eine einzige Hauptmaſſe von angenehm harmonirenden Farben, hellen und dunkeln Stellen, die zuſammen eine gute Form ausmachen, ſo daß das Auge nicht nur durch die Lokung der Farben von dem Haupttheil unvermerkt auf alle Nebentheile, wie es die Abſicht der Vorſtellung erfodert, geführet werde, ſondern auch das Ganze ſich der Einbildungskraft tief eindruke.

Wenn wir dieſe allgemeine Regel entwikeln, ſo werden wir finden, daß ſie folgende beſondere in ſich begreift.

Wie in der dichteriſchen Anordnung die Gegenſtände in Gruppen abgetheilt ſind, ſo müſſen in der mahleriſchen die hellen und dunkeln Theile gruppirt ſeyn, oder Maſſen ausmachen *). Die ſtärkſten Lichter und Schatten und die ausgeführteſte Zeichnung müſſen ſich mitten auf der Hauptgruppe befinden. Denn da das Auge allemal zuerſt auf das deutlichſte geführt wird, ſo muß dieſe Deutlichkeit nothwendig da angebracht werden, wohin das Auge zuerſt ſehen ſoll.

Von der Hauptgruppe muß die Deutlichkeit nach und nach abnehmen, ſo daß ſie von den Gruppen, welche zunächſt an den vornehmſten ſind, bis auf die entfernteſten allmählig geſchwächt werde.

Man kennet keine Maſſe, auf der das Auge mehr Ruhe finde, als auf der pyramidenförmigen. Dieſe Form muß der Mahler vorzüglich zu ſeiner Hauptmaſſe wählen. Es iſt aber nicht nöthig, daß die Spitze der Pyramide allemal in die Höhe gehe. Die Maſſe, welche die Form der liegenden Pyramide hat, iſt eben ſo vortheilhaft, als die, welche nach der ſtehenden geformt iſt. Nach dieſer Form ſcheinet die Ründe der Kugel dem Auge die meiſte Ruhe zu geben. Daher kann der Mahler dieſe wählen, wenn jene die Freyheit ſeiner Anordnung einſchränken ſollte.

Der Grund des Gemähldes, oder alles das, was hinter der Maſſe der geſammten Gruppen iſt, muß nach Beſchaffenheit der Maſſe des hellen und dunkeln, welche die Gruppen ins Auge ſchiken, entweder im hellen oder dunkeln ſo gehalten werden, daß die Maſſen ſich von dem Grund hinlänglich abſondern. Wenn nämlich die Gruppen zuſammen genommen eine helle Maſſe ausmachen, ſo muß der Grund etwas dunkel ſeyn; iſt aber die Maſſe überhaupt dunkel, ſo muß der Grund heller ſeyn.

Man wird finden, daß allemal die

*) S. Maſſen.

die Gemählde, wo das Licht auf der Hauptgruppe in eine einzige Maſſe zuſammengebracht iſt, und gegen das Ende des Gebäudes aller Gruppen beſtändig abnimmt, ſo daß das helle und dunkle eine unzertrennliche Maſſe ausmachen, die beſte Würkung thun. Man erhält dadurch auch bey reichen und weitläuftigen Vorſtellungen eine Einfalt, die das Auge auf eine unvergeßliche Weiſe rühret.

Man hat Gemählde von großen Meiſtern, die aus zwey Hauptmaſſen beſtehen, da die eine dunkel, die andre helle iſt. Dieſe Anordnung ſcheinet doch allemal der Einheit des Gemähldes zu ſchaden. Allenfalls könnte man ſie in ſolchen Fällen brauchen, wo die Natur der Vorſtellung zwey Handlungen erfoderte, deren eine der andern untergeordnet wäre. Wie dem aber ſey, ſo wird ein ſolches Gemählde niemals den lebhaften Eindruk machen, als wenn es nur aus einer Maſſe beſtünde.

Jede Gruppe muß ſich durch etwas beſonders ſowol in den Farben, als in der Zeichnung und dem Charakter, unterſcheiden, damit ſie unter den andern nicht unbemerkt bleibe. Denen, die in den ſtärkſten Schatten kommen, kann man durch Farben in den Kleidungen aufhelfen, damit das Auge dadurch hinlänglich gerührt werde.

Es ſoll kein einziger Theil von der ganzen Maſſe der Gruppen abgeſondert bleiben. Wenn demnach die Anordnung es unumgänglich erfoderte, daß eine Gruppe beſonders geſetzt werden müßte; ſo muß ſie wenigſtens durch einen unzertrennlichen Zuſammenhang der Farben, des zwiſchen ihr und der Hauptmaſſe liegenden Grundes verbunden werden; es ſey, das ein Schlagſchatten das Auge dahin führe, oder daß ein zufälliger Gegenſtand die Verbindung unterhalte. Nur hüte ſich der Mahler vor dem Fehler, in welchen große Meiſter, wie Tintoret, Paul Veroneſe und andre verfallen, die entlegene Gruppen, vermittelſt ganz ungeſchikter, dem Charakter der Vorſtellung ganz unanſtändiger Figuren, verbunden haben.

Auch davor hat er ſich in Acht zu nehmen, daß die Hauptmaſſe nirgend durch den Rahm des Gemähldes abgebrochen werde; denn dieſes würde die Vorſtellung unvollkommen machen. Die Maſſen müſſen nothwendig ſo ſeyn, daß das Auge befriediget, und von dem höchſten Licht nach und nach auf ſchwächere fortgeleitet werde. Sollte aber die Maſſe des höchſten Lichtes ſo nahe an dem Rande liegen, daß ſie auf einer Seite durch den Rahm abgeſchnitten würde, ſo müßte nothwendig das Ganze unvollkommen erſcheinen. Eben ſo wenig darf man die Hauptgruppe nahe an den Rand bringen, daß nicht alle Figuren ganz können ausgezeichnet werden.

Es verdienet bey der Anordnung, auch ſorgfältig überlegt zu werden, daß keine Verwirrung in der Vorſtellung entſtehe. Jede Perſon ſoll, nach ihrem Antheil an der Handlung, nicht nur einen guten Platz, ſondern auch eine ſchikliche Wendung haben, daß diejenigen Theile des Körpers, Geſicht, Arme, oder Füße, die das meiſte bey der Vorſtellung ausdrüken, nicht verſtekt werden.

So nothwendig es iſt, alles dichte zuſammen zu halten, ſo muß dieſes doch nicht zum Nachtheil der Deutlichkeit geſchehen. Eben darinn beſteht die große Kunſt der Anordnung, daß eine einzige Maſſe ohne Verwirrung dargeſtellt werde. Man ſieht bisweilen Gemählde,

mähldе, wo alles ſo verwirrt iſt, daß man kaum errathen kann, zu welchem Körper die Hände oder Füße gehören, die man in den Gruppen zerſtreut ſieht. Es giebt Mahler, die, um dieſen Fehler zu vermeiden, alle Figuren, die in ihre Vorſtellung kommen ſollen, in Wachs bilden und auf einer Tafel ſo zuſammen ordnen, wie es die Vorſtellung erfodert. Alsdenn entwerfen ſie das Gemählde nach dieſem Modell; eine Methode, welche dem Künſtler die Arbeit ſehr erleichtern muß. Denn ſo genau er ſich auch den Platz vorſtellt, auf welchem die Geſchichte vorgeht, den Augenpunkt, aus welchem ſie geſehen wird, und den Stand einer jeder Figur; ſo iſt es faſt unmöglich, daß er blos aus der Einbildungskraft alles richtig beobachte.

Anordnung in der dramatiſchen Handlung. Der Endzwek des Drama iſt die Erwekung einer lebhaften Vorſtellung des Guten und Böſen in den Sitten der Menſchen, in den Begebenheiten der Welt, und den verſchiedenen Hauptſtänden *). Das erſte, was zur Vollkommenheit des Drama gehört, iſt die glükliche Erfindung der Vorfälle, der Charaktere, der Umſtände, der Verwiklung und des Ausgangs der ganzen Handlung; hiernächſt aber wird eine gute Anordnung aller dieſer Dinge erfodert, nach welcher ſie durch die Ordnung, wornach alles auf einander folget, auf den Zuſchauer die lebhafteſte Würkung thun.

Dieſe erfolget, wenn die Aufmerkſamkeit vom Anfang bis zum Ende lebhaft unterhalten wird; wenn die Haupttheile der Handlung in ihrem Zuſammenhange wol in die Einbildungskraft fallen; und wenn zuletzt das beſondere ſich in eine einzige Hauptvorſtellung auflößt, wodurch die ganze Handlung ihr Ende erreicht.

Hieraus laſſen ſich ohne Mühe folgende Regeln der guten dramatiſchen Anordnung herleiten.

Die ganze Handlung muß in wenige Hauptperioden eingetheilt werden, deren jede ihren wohlbeſtimmten Charakter hat, damit der Zuſchauer vermittelſt dieſer Perioden den ganzen Zuſammenhang der Handlung vorſtellen könne. Dieſe Perioden aber müſſen ſo geordnet werden, daß durch den erſten Anfang der Handlung, ihre Wichtigkeit, die Schwierigkeiten und Verwiklungen in der Fortſetzung derſelben, und die Nothwendigkeit eines merkwürdigen Ausganges, in die Augen fallen, und die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers reizen.

Es iſt gewiß, daß ein Drama, das gleich vom Anfang lebhafte und merkwürdige Vorſtellungen erweket, die uns gleich beym Eingang große Angelegenheiten, kühne Vorſätze, neue und ungemeine Unternehmungen, ſeltſame Charaktere verſprechen, oder bemerken laſſen, uns in die beſte Verfaſſung ſetzet; da hingegen, wenn der Anfang verworren oder ſchwach iſt, wo wir lange zu warten haben, ehe wir merken, warum es zu thun iſt, die Aufmerkſamkeit ermüdet, ehe man zur Hauptſache kommt.

Der erſte Aufzug des Drama muß wie ein befruchtetes Saamenkorn, undeutliche aber doch zu bemerkende Spuren der ganzen Handlung haben, und uns in Erwartung über den Verfolg und den Ausgang ſetzen. Denn jeder Gegenſtand, den wir eine Zeitlang betrachten, ohne uns viel davon zu verſprechen, erdrükt die Aufmerkſamkeit, anſtatt ſie zu erweken.

*) S. Drama.

Die

Die alten und neuen Schauſpiele, welche die größte Würkung gethan haben, fangen auf die vortheilhafte Weiſe an, die wir hier beſchreiben. Es iſt ein Fehler, den die Neuern oft begehen, daß ſie uns mit Nebenſachen, mit ungewiſſen Vorſtellungen, mit Zurüſtungen zur wahren Handlung ermüden, ehe ſie ſelbſt ihren Anfang nimmt. Die meiſten engliſchen Luſtſpiele haben dieſen Fehler an ſich.

Nachdem die Handlung auf die angezeigte Art ihren Anfang genommen; ſo müſſen die folgenden Aufzüge, die dem letzten vorher gehen, die Fortſetzung und Verwiklung derſelben enthalten, über deren Anordnung man keine beſtimmte Form vorſchreiben kann; weil eine Handlung auf unzählige Arten ſo durchgeführet werden kann, daß der Zuſchauer in beſtändiger Aufmerkſamkeit erhalten wird. Wir bemerken demnach hier nur dieſes, daß der Dichter ſorgfältig ſeyn müſſe, den Fortgang der Handlung nach gewiſſen Perioden zu ordnen. Beym Ende eines jeden Aufzuges muß man die Lage und Beſchaffenheit der Sache deutlich ſehen, um daraus ſeine Erwartungen für den folgenden zu beſtimmen. Man muß alſo bey dem Ende einer jeden Periode den ganzen Zuſtand der Handlung, ſo weit ſie gekommen iſt, und was ihr noch fehlt, ganz beſtimmt bemerken können. Denn ohne dieſes geräth man nothwendig in eine Verwirrung, welche die Aufmerkſamkeit ſchwächet.

Es ſtreitet gegen die gute Anordnung, wenn mehrere, der Haupthandlung untergeordnete Intriguen ſo in einander laufen, daß ſie oft abgebrochen, und nach einigen dazwiſchen geſetzten Auftritten, wieder vorgenommen werden. Dergleichen Unterbrechungen zerſtreuen die Aufmerkſamkeit zum großen Nachtheil der Haupthandlung. Dieſe muß in einem fortgehen, und die Aufhaltungen müſſen nicht durch willkührlich eingeflochtene Vorfälle, ſondern durch weſentliche Schwierigkeiten, welche aus der Hauptſache nothwendig entſtehen, verurſachet werden. Es giebt Schauſpieldichter, die ſich eher nach den abentheuerlichen Einfällen des Amadis, als nach der edlen Einfalt des Sophokles, bilden. Da in dem Drama nothwendig alles in einander gedrungen ſeyn muß, weil die Handlung kurz und merkwürdig iſt: ſo können die Haupttheile der Anordnung, ohne groſſen Nachtheil der Hauptſache, durch nichts zufälliges unterbrochen werden.

Von einigen beſondern Kunſtgriffen der Anordnung haben wir in den Artikeln, **Einheit**, **Verwiklung**, **Contraſt**, **Aufhaltung**, **Verbindung** und **Wahrſcheinlichkeit**, verſchiedenes angeführt, dahin wir den Leſer verweiſen. Nur dieſe allgemeine Anmerkung müſſen wir hinzu ſetzen, daß die einfacheſten Anordnungen, die jeder leicht überſehen kann, die beſten ſcheinen. Künſtliche Verwiklungen und mannigfaltige Aufhaltungen ſcheinen zwar ihre gute Würkung zu thun: allein wenn man ſie näher betrachtet, ſo findet man, daß ſie nicht lange daurende Eindrüke machen, ſo wie alle blos mechaniſche Anſtalten. Die weſentlichen Schönheiten des Schauſpiels, die unauslöſchliche Eindrüke machen, müſſen in den Charakteren und Empfindungen der handelnden Perſonen liegen. Von dieſen muß die Aufmerkſamkeit niemals abgezogen, noch auf die mechaniſche Einrichtung geführt

führt werden. Ueberhaupt ſind alle künſtlich ausgedachte Anordnungen ſchwache Hülfsmittel, wodurch Dichter ohne Genie, das Weſentliche, das ihnen fehlt, erſetzen wollen.

Die Anordnung der Schaubühne überhaupt, und jedes Auftritts insbeſondere, in Abſicht auf die Ausführung, verdienet eine beſondere Aufmerkſamkeit *).

Die **Anordnung der epiſchen Handlung** ſcheinet wenigern Schwierigkeiten unterworfen zu ſeyn, als man im Drama findet; weil die Handlung der Epopee mehr ausgedehnt iſt. Dabey hat der Dichter den Vortheil, daß er die Lüken und Ruheſtellen der Handlung mit Erzählungen ausfüllen kann, welche der dramatiſche Dichter nicht ohne große Behutſamkeit anbringen darf.

Sonſt muß die epiſche Handlung überhaupt nach denſelben Grundſätzen angeordnet werden, die wir in dem vorhergehenden Artikel ausgeführt haben. Das Hauptſächlichſte davon iſt, daß die ganze Handlung in wol beſtimmte Perioden abgetheilt werde. Das Ende einer jeden Periode muß eine Ruheſtelle ſeyn, auf welcher man das Vorhergegangene deutlich überſehen, und über das folgende ſeine Erwartungen entwerfen könne.

Es dienet viel zu einer lebhaften und deutlichen Vorſtellung der ganzen Handlung, wenn ſie in wenig Perioden eingetheilt iſt, die ſo auf einander folgen, daß man am Ende einer jeden beſtimmt ſieht, wie weit die Handlung fortgerükt iſt.

In Anſehung der Ordnung dieſer Perioden geben einige Kunſtrichter Regeln, die ſehr übel verſtanden werden könnten. So ſagt Batteux *), daß der epiſche Dichter die Ordnung des Geſchichtſchreibers umkehre, und die Erzählung nahe am Ende der Handlung anfange. Man könnte dadurch auf den Wahn gerathen, daß die größte Unordnung in der Folge der Begebenheiten, eine Schönheit wäre, die der epiſche Dichter ſuchen müſſe.

Indeſſen iſt gewiß, daß keine Unordnung in einem ſchönen Werke ſtatt hat. Der epiſche Dichter muß dem Geſchichtſchreiber in der Ordnung der Begebenheiten in ſo weit folgen, als es mit der Lebhaftigkeit ſeines Vortrages beſtehen kann. Es wäre ſeltſam, wenn er uns eine Begebenheit von hinten her erzählen wollte. Der Anfang der Handlung muß nothwendig zuerſt erzählt werden, und die nächſte Folge der angefangenen Handlung, die den Grund der folgenden Verwiklung enthält, muß nothwendig eher, als dieſe, vorgetragen werden.

Aber in ſo fern geht der epiſche Dichter von dem Geſchichtſchreiber ab, als es die Natur ſeines Vorhabens erfodert. Dieſer will uns vollſtändig von einer Begebenheit unterrichten, und verfährt ſo, als wenn uns die Sache unbekannt wäre; jener aber ſtellt uns eine bekannte Sache in der Form vor, in welcher ſie uns am kräftigſten rühret. Der Geſchichtſchreiber darf ſich deßwegen nicht ſcheuen, die entfernteſten Veranlaſſungen und die Urſachen, die dem Ausbruch der Handlung vorher gegangen, umſtändlich zu erzählen. Dieſes wäre für den Dichter ein zu matter Anfang. Er führt uns gleich zum An-

*) S. Schaubühne; Auftritt.

*) S. Einleitung in die ſchönen Wiſſenſchaften II. Theil, I. Abſchn. S. 118. nach der erſten Ausgabe der Ramleriſchen Ueberſetzung.

Anfang der Handlung, und erwähnt die uns ſchon bekannte Veranlaſſung, oder Urſache, nur kurz, damit wir ohne Umſchweife in die Hitze der Handlung hinein kommen.

So würde der Geſchichtſchreiber, der den Zug des Aeneas nach Italien beſchrieben hätte, bey der Zerſtörung der Stadt Troja angefangen, und ſeinem Helden vom Auszug aus der brennenden Stadt, in der genaueſten Ordnung ſeiner Reiſe, gefolget ſeyn. Der Dichter aber mußte ganz anders verfahren, ohne deßwegen die Ordnung der Dinge umzukehren. Seine Abſicht war, dem Leſer die Niederlaſſung des Aeneas in Italien, deren Veranlaſſung bekannt war, von der merkwürdigſten Seite vorzuſtellen. Er fängt deßhalb die Handlung nicht von ſeinem Auszug aus Troja, ſondern von da an, da die reiſenden Helden das Land ihrer Beſtimmung gleichſam ſchon im Geſichte hatten. Das vorhergehende gehört nicht zu ſeiner Handlung, ob er gleich im Verfolg viel davon erzählt. Wenn man daraus urtheilen wollte, daß das, was der Abfahrt aus Sicilien vorher gegangen iſt, nothwendig zur Handlung der Aeneis gehörte, weil es der Dichter nachgeholt hat, ſo müßte man aus eben dem Grunde auch ſagen, daß die Geſchichte des hölzernen Pferdes ein nothwendiger Theil derſelben wäre. Virgil fängt alſo ſein Gedicht nicht mitten in der Handlung, ſondern vom Anfang derſelben, an.

Wir ſehen auch nicht wohl, wie man von der Regel abweichen könnte, die weſentlichen Perioden der Handlung in der Ordnung vorzutragen, wie ſie aus einander folgen. Denn je mehr Deutlichkeit und natürliche Verbindung in den Hauptperioden iſt, je lebhafter wird das Ganze in die Vorſtellungskraft fallen. Darinn aber kann der Dichter von der Ordnung des Geſchichtſchreibers abgehen, daß er nur das Weſentlichſte in der beſten Ordnung hinter einander ſtellt, und gewiſſe Nebendinge, zum Schmuk des Ganzen, da anbringt, wo er die beſten Ruheſtellen der Haupthandlung findet, da wo die Lebhaftigkeit der Vorſtellung eine Mäßigung erfodert.

Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir überhaupt von der Anordnung der epiſchen Handlung dieſe allgemeine Regel annehmen: Die weſentlichſten Theile derſelben ſetze der Dichter in einer ſo natürlichen Ordnung hinter einander, daß die Vorſtellungskraft den Faden derſelben leicht finde und das Ganze mit einem Blik überſehen könne; die, der Haupthandlung untergeordneten Begebenheiten, die blos zu mehrerer Vollſtändigkeit derſelben und zur Vermehrung der Mannigfaltigkeit gehören, ſuche er an ſolchen Orten einzuſchalten, wo die Haupthandlung nothwendig muß aufgehalten werden.

Dieſe Anordnung der Epiſoden iſt eine Hauptſorge des Dichters. Sie müſſen nur da angebracht werden, wo die Handlung dadurch nicht aufgehalten wird. Es geſchieht nämlich bisweilen, daß zwiſchen einer Periode der Handlung und der nächſt folgenden etwas vorgeht, das der Dichter nicht beſchreibt, entweder, weil es zu langweilig, oder zu gemein wäre. Er will aber auch nicht gern gleich von einem zum andern übergehen. In dieſe Stellen ordnet er die Epiſoden. So hat Homer die ſchöne Epiſode von der Helena, im III. Buch der Ilias, dahin

dahin gebracht, wo die Veranſtaltung zu einem feyerlichen Opfer, die der Dichter nicht hat beſchreiben wollen, eine Lüke gelaſſen. Eben ſo hat er die Epiſode vom Diomedes und Glaucus in die Lüke geſezt, die Hektors Hingang nach der Stadt verurſachet hatte. Daß die beſten epiſchen Dichter ſo verfahren ſind, könnte durch viele Beyſpiele erwieſen werden, die wir übergehen, weil ſie bekannt genug ſind.

Die **Anordnung** einer **Rede** bleibet uns nun noch zu betrachten übrig. Die Kunſt der Anordnung beſteht darinn, ſagt Batteux*), „daß man alle Stüke, „die die Erfindung geliefert hat, „nach der Beſchaffenheit und zum „Vortheil der Sache, die man „abhandelt, in Ordnung ſtelle. „Die Fruchtbarkeit des Geiſtes, „ſetzt er hinzu, pranget am meiſten in der Erfindung; Klugheit und Urtheilskraft in der „Anordnung.„

Der Endzwek einer Rede iſt allemal, entweder unſre Vorſtellungskraft, oder unſre Neigungen, einer gewiſſen Abſicht gemäß, zu lenken. Ihr Inhalt iſt alſo allemal ein Gegenſtand unſrer Erkenntniß, oder unſrer Neigungen. Dieſen Gegenſtand muß uns der Redner ſo vorſtellen, daß er natürlicher Weiſe hoffen kann, wir werden am Ende ſeiner Rede ſo davon denken, oder ſo dagegen geſinnet ſeyn, wie er ſelbſt iſt, oder zu ſeyn ſcheinet. Dieß iſt die Hauptſumme der Kunſt des Redners.

Nun kömmt allerdings ſehr viel darauf an, daß der Redner das, was er zu ſagen hat, in der beſten Ordnung vortrage. In der unterrichtenden Rede muß die Ordnung den Hauptgegenſtand deutlich und einleuchtend machen, und in der rührenden Rede muß ſie ſeine Würkung auf unſre Neigungen vermehren.

Wir wollen hier nichts von der Ordnung der Haupttheile der Rede ſagen, nach welcher auf den **Eingang** die **Abhandlung** oder **Ausführung** der Sache, und dann der **Schluß** der Rede folget; davon haben wir anderswo geſprochen*), und es kann ohne dem keinem nachdenkenden Redner entgehen. „Denn daß man eins „und das andre von der Hauptſache voraus ſchike, daß man „darauf dieſe ſelbſt vortrage; „ferner, ſie theils durch eigene „Beweiſe theils durch Widerlegung der Gegengründe gehörig „ausführe; endlich auf eine geſchikte und nachdrükliche Art beſchließe, dieſe Ordnung lehret „die Natur ſelbſt **).„ Der wichtigſte und ſchwerſte Theil der Anordnung einer Rede iſt die Folge der Vorſtellungen in dem Haupttheil, den man die **Abhandlung** der Rede nennet.

Ueberhaupt muß die Anordnung einer Rede ſo natürlich und ungezwungen ſeyn, daß jeder Zuhörer dabey denken muß, man könne ſich die Sache nicht wol anders vorſtellen. Jedes folgende muß ſo aus dem vorhergehenden entſtehen, daß keinem Zuhörer einfallen kann, es könnte die Reihe der Vorſtellungen anders ſeyn. Sobald man irgend wo einen Zwang oder etwas geſuchtes in der Folge der Sätze wahrnimmt; ſo wird man zerſtreut, und denkt, die Sache hätte ſich auf eine gewiſſe andre Art entwikeln ſollen. Eine

*) Einleitung in die ſchönen Wiſſenſchaften IV. Th. S. 52. nach der Ramleriſchen Ueberſetzung.

*) S. Rede.

**) Cicero in dem III. Geſpräch von dem Redner §. 307. der Heinziſchen Ueberſetzung.

für den Lehrer höchſt ſchädliche Würkung in ſeinem Zuhörer.

Dieſe vollkommen freye und nothwendig ſcheinende Folge der Vorſtellungen kann der Redner unmöglich anders erreichen, als wenn er ſeine Materie ſehr oft durchgedacht und von allen Seiten betrachtet hat. Es muß ihm alles mögliche, was dabey kann geſagt werden, vor Augen liegen; alsdenn wählt er in Abſicht auf die Ordnung das beſte. Er macht verſchiedene Entwürfe oder Skizen, die nur das Gerippe der Rede auf verſchiedene Weiſe angeordnet enthalten, und wenn er ſie alle genugſam betrachtet, ſo kann er erſt alsdenn wählen.

Es giebt aber zwey einander entgegengeſetzte Arten der Anordnung, die man die Analytiſche und die Synthetiſche nennen kann. Dieſe ſetzet gleich im Anfang der Abhandlung, oder in dem **Vortrage**, die Hauptvorſtellung, worauf der ganze Zwek der Rede geht, voraus, und beſtätiget ſie durch die Abhandlung ſo, daß ſie am Ende in den Gemüthern der Zuhörer die nöthige Gewißheit und Lebhaftigkeit behält. Jene, oder die analytiſche Art, kehrt dieſe Ordnung um. Sie ſtellt die Theile des Ganzen erſt vor, und vereinigt ſie am Ende in eine, ſeiner Abſicht gemäße, Hauptvorſtellung. Jede Art hat ihre Vortheile. Die erſte greift uns offenbar an; wir ſehen, wohin man uns führen will, und in jeder Periode der Rede, wie weit man uns geführt hat: die andre geht verdekt; wir wiſſen nicht, wohin man mit uns will. Wir können nicht ſehen, was man über uns gewonnen hat, bis wir ans Ende kommen, da alles vorhergehende auf einmal in einen einzigen Angrif geſammelt wird, und ſeine Würkung auf einmal thut.

Man muß es dem Urtheil des Redners überlaſſen, welche von dieſen Arten der Anordnung er in jedem beſondern Fall zu wählen habe. So viel ſcheinet allemal ſicher zu ſeyn, daß in berathſchlagenden Reden, wo die Zuhörer mit ſtarken Vorurtheilen gegen einen Entſchluß, den der Redner durchtreiben will, eingenommen ſind, die analytiſche Methode die beſte ſey.

In beyden Fällen aber beſteht die ganze Abhandlung der Rede aus einigen Hauptvorſtellungen, deren jede insbeſondre gut ausgeführt werden muß. Von dieſen muß man die zuerſt ſtellen, die am unmittelbarſten aus dem **Vortrag** der Hauptſache fließt, damit der Zuhörer merke, daß man geradezu mit ihm verfähret und ihn nicht hintergehen will.

Ueber die Anordnung der **Beweiſe** haben wir in einem beſondern Artikel das Nöthige angemerkt, und in einem andern iſt von der beſten Anbringung der **Widerlegung** geſprochen worden.

* *

Von der Anordnung der Werke der ſchönen Wiſſenſchaften und Künſte überhaupt handelt, wenigſtens der Ueberſchrift nach, Meyer in dem zweyten Haupttheil der theoretiſchen Aeſthetik (Anfangsgr. aller ſchönen Wiſſenſch: 3ter Th. S. 268. erſte Aufl.) — H. Eberhard in dem 3ten Abſchn. S. 108 u. f. ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. unter der Aufſchrift: "von der äſthetiſchen Ordnung." — H. Gäng, in ſ. Aeſthetik, §§. 187—204. — Hr. Andr. Heinr. Schott, in ſ. Theorie, S. 366. u. f. —

Statt des von H. Sulzer, zur Einſicht in die **Anordnung der Baukunſt**, empfohlenen, ſehr alten, Werkes des du Cerceau, dürften vielleicht fol-

folgende Werke beſſern Unterricht gewähren: Cours d'Architecture, qui comprend les ordres di Vignole avec des Commentaires et les figures et les deſcriptions de ſes plus beaux batimens et de ceux de Michel Ange, par C. A. d'Aviler, enrichi de nouvelles planches par P. J. Mariette, Par. 1760. 4. und vermehrt und verbeſſert, unter dem Titel: Livre nouveau, ou règles des cinq Ordres d'Architecture par J. B. de Vignole, nouvellement revû, corrigé et augmenté par Mr. B. (Blondel) ... avec pluſieurs morceaux de Michel Ange, Vitruve, Manſard, et autres célébres Architects tant anciens que modernes ... Par. 1767. fol. mit 104 K. — De la diſtribution des Maiſons de plaiſance .... par Jean Frçs. Blondel, Par. 1737. 4. 2 B. — Cours d'Architecture, ou Traité de la decoration, *diſtribution* et conſtruction des Batimens, commencé par J. F. Blondel et continué par M. Patte, Par. 1771 — 1777. 8. 12 Th. in 9 B. wovon die 3 letzten die Kupfer enthalten; beſonders im 3. 5. und 6ten Kap. des 4ten und im 16ten Kap. des 5ten Bds. — Und in ſo ferne die Anordnung auf Bequemlichkeit geht: Nouveau traité de toute l'Architecture, ou l'art de bâtir, par Mr. Cordemoy .. Par. 1714. 4. — Auch gehöret noch, in ſo ferne die Anordnung ſich aus vorliegenden Zeichnungen ſchon gemachter Gebäude vielleicht am glücklichſten abſtrahiren läßt, des Jean Frc. Blondel Architecture françoiſe, oder Sammlungen von Riſſen und Proſpecten der Kirchen, königlichen Schlöſſer, Palläſte, Hotels, und anſehnlichſten Gebäude von Paris ſowohl, als von den übrigen königl. Luſtſchlöſſern, um dieſe Stadt, oder in andern Gegenden von Frankreich gelegen, Par. 1757 — 1761. f. 4 B. und andere Werke mehr von denen her, welche bey dem Artikel, **Baukunſt**, ſich angezeigt finden. —

Von der Anordnung der Gärten, Jean Fr. Blondel, in ſeinem gedachten Werke De la diſtribution des Maiſons de Plaiſance, Par. 1737. 4. 2 B. bey jeder Art der, von ihm behandelten Gebäude, nach Maßgabe der Größe und der übrigen Eigenſchaften derſelben, — und der 2te und 3te Th. von H. Hirſchfelds Theorie der Gartenkunſt, Leipz. 1779. 4. 5 Bd.

Von der **Anordnung**, in Rückſicht auf **Mahlerey**, handeln Leo. B. Alberti, im 2ten Buche ſ. Werkes, de pictura (S. 17 in der, dem Vitruvius des Laet, Amſterd. 1649. f. angehangenen Ausg.) — Franc. Junius, in den erſten §§. des 5ten Kap. im 3ten B. ſeines Werkes de pictura Veterum. — Ger. Laireſſe, in dem 2ten Buche des großen Mahlerbuches (S. 48 u. f. Nürnb. 1728. 4.) und zwar unter folgenden Aufſchriften: 1) Was vor Gedanken bey einem Mahler zu dem Ordiniren erfordert werden. 2) Von dem Ordiniren. 3) Ordinirung der Geſchichte. 4) Wie man ſchöne Kupferſtücke, Academienbilder, und Modelle in dem Mahlen gebrauchen ſoll. 5) Von der Wahrſcheinlichkeit und mahleriſchen Art in einer Ordonanz mit vielen, oder wenigen Figuren. 6) Beobachtungen wegen Ordinirung der (beyden) Geſchlechte neben einander ... 8) Von der Wirkung der Gedanken bey dem Ordiniren. 9) Anmerkungen über einigen Misverſtand, in Vorſtellung der Geſchichte. 10) Von der Reichlichkeit und Natürlichkeit in dem Ordiniren einer Hiſtorie. 11) Von Ordinirung der Bilder, welche Sinnbedeutungen enthalten. 12) Ordnung der Bewegungen, wie ſie aus den Affekten nach einander fließen. ... 17) Grundregeln, wie kleine Figuren, in einem großen Raume,

me, und hinwiederum große in einem kleinen Begriff zu ordiniren ſeyen. 18) Von dem Ordiniren der Hiſtorien, Contrefaits, Einſiedeleyen in einem kurzen Begriff . . . 20) Von der Beobachtung der Ordonanz in einer Titel-Platte. 21) Nothwendige Beobachtungen in Betrachtung der Sääle, Gallerien, und anderer Oerter, wohin man eine Hiſtorie in verſchiedenen Stücken fortzuſetzen geſonnen iſt. Und im 4ten Kap. des achten Buches (Th. 2. S. 57) von der Ordonanz der colorirten Steine neben und bey einander, ſowohl inner, als auſſer dem Hauſe . . . im 5ten Kap. von Mahlung der Adern und Flecken in Mauer- und Zimmerarbeit, ſowohl inner als auſſer Hauſe, und was vor Ordnung darin zu beobachten iſt. Im 5ten Kap. des zwölften Buches (Th. 2. S. 387) von Ordinirung der Blumen, und ihren Farben, in Feſtonen und Bouqueten. Im 6ten Kap. Verfolg der Ordinirung und Stellung der Blumen. — de Piles, unter der Aufſchrift, de la diſpoſition, in dem Cours de peinture par principes (Oeuv. div. T. 2. S. 73 u. f.) unter eben dieſer Aufſchrift in der Diſſertation ſur les ouvrages des plus fameux peintres (ebend. T. IV. S. 258) und in den Anmerkungen zu ſ. Ueberſ. des dü Fresnoy (ebend. T. V. S. 139) — Du Puy du Grez, in ſ. Traité ſur la Peint. Toul. 1699. 4. in der 4ten Diſſert. unter der Aufſchrift, De la compoſition, S. 283 u. f. — Teſtelin, in den Sentimens des plus habiles peintres (S. 86. bey dem Gedicht des Le Mierre, Amſt. 1770.) — Coypel, in ſ. Diſcours, Par. 1721. 4. S. 70 und f. — Dubos in den reflex. crit. ſur la poeſie et la peinture (T. I. Sect. 31 und 32. S. 257. Dresdn. Ausg.) — Richardſon, in dem Eſſai ſur la theorie de la peinture (S. 94. Amſt. Ausg. 1728.) — Hagedorn, in dem zweyten Buche ſeiner Betracht. über die Mahlerey, "von der Zuſammenſetzung des Gemähldes," (S. 154 u. f.) unter folgenden Aufſchriften: Von der Verbindung des Dichteriſchen, und des Mechaniſchen bey dem erſten Plane des Gemähldes; die Einheiten; Beobachtungen der mechaniſchen und dichteriſchen Wahrſcheinlichkeit überhaupt . . . Ungleichheit und Entgegenſtellung der mannichfaltigen Gegenſtände in einem Gemählde; von dem angenehmen Unebenmaße; die Gruppen; die Vertheilung ins Beſondere; von der Ruhe in einem Gemählde überhaupt, und von der Sparſamkeit mit den Gruppen und Figuren für die Stille und Würde eines Gemähldes." Auch finden ſich einzele Bemerkungen über die **Anordnung** noch in der folgenden, dritten Abtheilung dieſes Buches, "von den Verſchiedenheiten in den Gegenſtänden der Erfindung und Anordnung," ſo wie in dem Anhange N. LVII. (S. 814) welcher "von den Gaben und Werken des H. Hogarths und den Carricaturen überhaupt, ingleichen von der **Anordnung** der Gemählde nach der Hogarthiſchen Zergliederung der Schönheit," handelt. — Algarotti, in dem Saggio ſopra la Pittura (S. 140. der deutſchen Ueberſ.) — D. Webb, in der Inquiry in to the beauties of painting, Dial. VII. (S. 134. der d. Ueberſ.) — Oreſtrio, N. XXIII. (Th. I. S. 246) von der Anordnung der Figuren. — R. Mengs in der Parte terza der rifleſſioni ſu la bellezza, und zwar in den conſiderazioni ſopra la Compoſizione di Raffaelo, di Correggio e di Tiziano (Opere, T. I. S. 59) ſo wie auch über die Compoſition dieſer Künſtler, (ebend. S. 148. 170. 183) ferner noch in den lezioni pratiche di pittura, von der Compoſition überhaupt, und von der Grazie in der Compoſition (§. VII. und §. XI. T.

2 S.

2. S. 275 und 289) und ſein Herausgeber, Nic. de Azara, bey Gelegenheit der erſten Schrift, (T. 1. S. 107) von der Schönheit der Compoſition. —

Ueber die **Anordnung der dramatiſchen Handlung** ſind, in ſo fern **Anordnung der Begebenheiten**, und **Fabel**, oder **Plan** auf Eines hinauslaufen, nachzuleſen, im Ariſtoteles das, was er über die **Fabel überhaupt** ſagt (περι ποιητ. VI. 7. VII. VIII. IX. X.) mit ſeinen Commentatoren, als Dacier (S. 91. Amſt. Ausg. von 1733.) Curtius (S. 121 u. f.) wo auch zugleich die, von Pemberton in den Obſervations on Poetry (Lond. 1738. 8.) und von Bodmer, in den critiſchen Briefen (Zürich 1749. 8. S. 74 u. 177) gegen die Ariſtoteliſche Lehre, "daß die Fabel der **vorzüglichſte** Theil des Trauerſpieles ſey," gemachten Einwendungen, widerlegt werden. — Von dieſer Anordnung handelt auch Horaz (ad Piſones V. 42 u. f. V. 146 u. f.) und Erläuterungen darüber haben ſeine Commentatoren, als Hurd (I. 62 und 123 d. Ueberſ.) Batteux (Einl. in die ſch. Wiſſ. 3. 266 und 294 vierte Aufl.) u. a. m. geliefert. — Wie das Genie, und wie der Witz die dramatiſchen Handlungen anordnen, hat Leſſing in der Dramaturgie (N. XXX. u. f.) ſehr anſchaulich gezeigt; wo auch zugleich, an ſehr vielen Stellen (als Th. 1. S. 266 u. f. Th. 2. S. 140 u. f.) ſehr brauchbare Anweiſungen und Winke zu der Anordnung in Kunſtwerken überhaupt zu finden ſind. — Daß nicht die Anordnung der Begebenheiten, nicht der Plan eines Werkes, ſondern die Schönheiten des Detail, das Geſchick der Werke der Dichtkunſt entſcheiden, ſucht Dubos in den reflex. crit. ſur la poeſie et la peint. (T. 1. Sect. 33. Dresdn. Ausg. S. 266 u. f.) erweislich zu machen; allein, weder ſeine Beyſpiele noch ſeine Gründe, erweiſen dieſes, in Anſehung des **Drama**, hinlänglich; daß man, in **andern** Dichtungsarten, vorzüglich in den **erzählenden**, und hier beſonders in ſcherzhaft erzählenden, leicht die Unvollkommenheiten des Planes über den einzeln Schönheiten vergeſſen, oder überſehen könne, beweißt unter andern der Orlando furioſo; und wer ließt nicht den Idris, ob er gleich nicht vollendet iſt, mit Vergnügen? Allein zwiſchen der Handlung, in dieſen beyden Dichtungsarten, findet, ſo wie in mehrern Stücken, ſo auch in Anſehung der Anordnung der Begebenheiten, ein großer Unterſchied Statt, welchen H. Sulzer, und meines Wiſſens, kein Kunſtrichter, beſtimmt und deutlich genug angegeben hat, und den, ausführlich zu zeigen, hier nicht der Ort iſt; er ergiebt ſich, indeſſen, aus der bloßen Vergleichung der Worte: **Drama** und **Erzählung**, von ſelbſt. — Zu der dramatiſchen Anordnung gehören noch, aus Hedelins Pratique du Theatre, das 4. 5. 8te und 9te Kap. des zweyten Buches, de la continuité d'action; des hiſtoires à deux fils, dont l'une eſt nommée Epiſode par les modernes; de la préparation des incidens; du denouëment, ou de la cataſtrophe et iſſuë du poeme dramatique (S. 78. 83. 115. 122. im 1ten B. der Amſterd. Ausg. 1715. 8.) — Aus der Einleitung in die ſch. Wiſſenſch. von Batteux, was er von der **Einheit der Handlung** ſagt (2ter B. S. 231 u. f. 4te Aufl.) — Aus Diderots Abhandlung über die dramatiſche Dichtkunſt, hinter ſeinem Hausvater, was über den Unterſchied in der Anordnung zwiſchen ernſthaften und luſtigen Komödien, über die, aus Verſchiedenheit des Genies, entſpringende Verſchiedenheit, in dieſer Anordnung, über den Vorzug derſelben vor bloßen Tiraden, u. d. m. (Th. 2. S. 189 u. f. ſ. Theaters in der 2ten Auf-

lage der deutſchen Ueberſ.) bemerkt worden iſt; — aus Home's Elements of Criticiſm, ein Theil des 22ten Kap. (S. 383) und ein Theil des 23ten, (4te Ausg. von 1769.) — aus der Art de la Comedie, von Cailhava, die Kapitel, de l'Action, du noeud, des Incidens (VIII. S. 165. 1 B.) des Scenes (XII. 223. ebend.) de la liaiſon des ſcenes (XIII. 250. ebend.) des Actes (XV. 274. ebend.) de l'entreacte (XVI. 289. ebend.) de la gradation (XIX. 341. ebend.) de l'unité de fable ou d'action (S. 359. ebend.) ein Theil des Kapitels de l'interêt (S. 389) des Kapitels des ſurpriſes (S. 501) des Kap. de la cataſtrophe ou du Denouement (XXXI. 502) und aus dem **zweyten** Bande, das Kap. des pièces d'intrigue en general (X. 123) de l'action dans les pièces à caractère (XXXIX. S. 448) du denouement des pièces à caractère (XL. 468) des Epiſodes, manière de les lier aux caractères principaux, et de placer les caractères acceſſoires, u. a. m. — Auch findet ſich in der Schrift des H. Element, De la Tragedie, Amſt. 1784. 8. Th. 2. S. 45 unter der Aufſchrift: De moyens eſſentiels à l'Economie dramatique ſehr viel nützliches hierüber, ob es gleich nur Zergliederungen Voltairiſcher Stücke enthält. —

Von der **Anordnung der epiſchen Handlung** wird am ausführlichſten in dem Traité du poeme epique des Boſſu, in dem 6 und 7ten Kap. des erſten, und im 5 — 15ten Kap. des 2ten Buches gehandelt. — Wie das, was Batteux (Einleit. in die ſch. Wiſſ. 2ter Th. S. 120 und f.) darüber ſagt, mißverſtanden werden könne, begreife ich nicht gut; denn hiſtoriſche und dichteriſche Zeitfolge und Ordnung ſind, und müſſen (ſehr wenige einzele Fälle abgerechnet) immer und ewig verſchieden bleiben. Uebrigens findet ſich im Batteux (ebend. S. 160) noch ein hier einſchlagendes Kap. über die Anordnung der Sachen in der Iliade. —

Was die **Anordnung einer Rede** überhaupt anbetrift: ſo hätte H. Sulzer vielleicht hier, oder vorher, wo er zu der Anordnung in den **redenden Künſten** übergieng, **Anordnung der Worte in Abſicht auf Bedeutung und Schall**, welche gewöhnlich auch unter dem Nahmen, **Compoſition**, begriffen wird, und um deſto eher beſonders behandeln ſollen, da ſie nur zu ſehr von den Neuern, und beſonders von uns Deutſchen, vernachläſſigt wird, und die Sache ſelbſt ſich nicht in den, dahin einſchlagenden Artikeln, als Styl, Ausdruck, Figur u. d. m. gehörig zur Anſchauung bringen läßt. Wie wichtig ſie den Griechen geweſen, beweißt das Werk des Dionyſius von Halikarnaß (περι συνθεσεως ονοματῶν im 2ten Th. ſ. W. Ed. Hudſ. S. 1. und, unter andern, einzeln herausgegeben von Jac. Upton, Lond. 1702. 8.) über welches ſich unter andern, in dem 2 und 3ten Th. des Origin and progreſs of language (Lond. 1775. 8.) ganz gute Bemerkungen finden. — Von beſondern Werken, oder Abhandlungen der Neuern, weiß ich nur aus J. Lawſons Lectures concerning Oratory, Lond. 1749. 8. die 14te anzuführen. Auch ſchlägt das Werk des J. Ogilvie: Philoſophical and critical obſervations on the nature, characters and various ſpecies of Compoſition, Lond. 1774. 8. 2 B. in dieſe Materie, im Ganzen, in ſo fern ein, als es von dem Style überhaupt handelt, ob es gleich auch hierüber nicht ſehr viel Befriedigendes enthält. — Von der **Anordnung der Materie, oder der Gedanken**, in Rückſicht auf öffentliche Rede, haben, in eigenen Schriften, beſonders gehandelt, **Hermogenes** (περι τῶν ςασεων, einzeln herausgegeben mit

Er-

Erläuterungen von Joh. Sturm, Strasburg 1570. 8.) eben dieſer Sturm (Partition. dialectic. Lib. IV. Argent. 1576. 8.) Marc Boxhorn (Ideae oration. Lipſ. 1661. 8.) u. a. m. — Als ein Theil der Redekunſt hat dieſe Materie natürlich ihren Platz in allen Anweiſungen dazu, und in allen Abhandlungen finden müſſen; ſo handelt Cicero (oder, wer der Verf. der vier Bücher an den Herennius ſeyn mag) davon in dem 9ten und 10ten Kap. des 3ten Buches dieſes Werkes (Op. Vol. 1. S. 64. Ed. Ern.) und im 2ten der Bücher de Oratore, 76. (ebend. S. 418. u. f.) — der Verf. der principes pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. 3 B. d. Hamb. 1757. 8. (in dem ganzen vierten Buche)— der vorerwähnte Lawſon, in der 20n u. f. Vorleſung (mit bloßer Rückſicht auf Kanzelberedſamkeit) — Prieſtley in dem zweyten Theile ſeiner Vorleſungen über Redekunſt und Kritik (6 — 10te Vorleſ. S. 33 u. f. der d. Ueberſ.) — Hugh Blair, in ſ. Lectures on Rhet. and belles lettres (XXXI. 2 B. S. 51 u. f. — Batteux in ſ. Einleitung in die ſch. Wiſſenſch. (4ter B. S. 156 u. f.) — Condillac, in ſ. Unterricht aller Wiſſenſchaften (2ter Theil, 3tes u. 4tes Buch S. 388. der deutſchen Ueberſ. Bern 1777) — und, damit ich doch wenigſtens eines Deutſchen gedenke, Gottſched im Xten Hauptſt. ſ. ausführlichen Redekunſt (S. 226. der 3ten Aufl.) u. a. m. — Allein alle dieſe Schriftſteller, den H. Sulzer mit innbegriffen, haben ſich, den einzigen Prieſtley, und zum Theil den Hrn. Condillac, abgerechnet, mehr oder weniger, auf eigentliche öffentliche Reden eingeſchränkt, und nicht die mindeſte Rückſicht auf die Kunſt der Compoſition in andern Arten von Schriften, ſo wenig ſie auch gekannt iſt, und ſo ſehr ſie auch vernachläßigt wird, genommen. Auch iſt mir kein Schriftſteller bekannt, der dieſe Materie im weiteſten Umfange behandelt hätte. Von den Vorzügen der einen vor der andern (der Meth. initiativae vor der magiſtralis) und von ihren Eigenſchaften, handelt Baco in ſ. Werke de Augment. ſcientiar. (Lib. VI. cap. 2. S. 165. Oper. B. 1. Lond. 1740. f.) — und H. Engel ausführlicher in ſ. Schrift über Handlung, Geſpräch und Erzählung (N. Bibl. der ſch. Wiſſ. 16. 179 u. f.) wo auch Leſſings Vortreflichkeit in der Kunſt der Compoſition (die ſchon in der Allg. Bibl. 10. bey Gelegenheit des Laocoon, ſehr gut ins Licht geſetzt war) ihr gebührendes Lob erhält. Ueberhaupt dürfte das Studium der letztern Schriften dieſes wirklich großen Mannes vielleicht die lehrreichſte Anweiſung zur Kunſt der Compoſition geben. —

Anrede.

(Redende Künſte.

Eine Figur, deren ſich ſowohl Redner, als Dichter bedienen, ihren Vorſtellungen neue Kraft zu geben. Dieſe Figur beſteht eigentlich darinn, daß die Rede plötzlich ihre Wendung verläßt, und mitten in einer Erzählung, oder Betrachtung, voll Affekt eine Perſon anredet. Sie iſt von den Griechen apoſtrophe, welches **Wegwendung** bedeutet, genennt worden; weil in gerichtlichen Reden durch dieſe Figur die Rede von dem Richter abgewandt und an eine andre Perſon gerichtet wird. Bey folgender Stelle in Virgils Beſchreibung von Italien:

Haec genus acre virûm, Marſos pubemque Sabellam
Aſſuetumque malo Ligurem Volſcoſque verutos
Extulit: haec Decios, Marios, magnoſque Camillos,
Scipiadas duros bello, et *te maxime Caeſar* *)!

 empfin-

*) Georg. L. II. 167.

empfindet man bey der, in den letzten Worten liegenden Anrede, einen Schlag, der plötzlich die Aufmerkſamkeit aufs neue reizt.

Die Anrede würket überhaupt ſchnell und ſtark; aber ihre Würkung iſt nach des Redners oder Dichters Abſicht ſehr verſchieden. Sie kann Mitleiden, Zorn, Verachtung, und jeden andern Affekt erweken. Sie muß aber ſparſam gebraucht werden, damit ſie ihre Kraft nicht verliere.

* *

Wenn, und **wo** die Apoſtrophe natürlich, daß ſie nicht immer gerade an eine **Perſon** gerichtet iſt, u. d. m. lehrt, unter Mehrern, Home, in den Elements of Criticism (Ch. XX. Sect. 2. im 2 B. S. 255. Ausg. von 1769.) H. Joh. Chrſtph. Adelung, in ſ. W. Ueber den deutſchen Styl B. 1. S. 436. der 3ten Aufl. —

Anſatz.

(Muſik.)

Mit dieſem Kunſtwort bezeichnet man insbeſondere die Art, wie der Flötenſpieler die Flöte an den Mund ſetzet, und die Lippen beym Blaſen bildet. Der Ton wird durch den Anſatz voll oder mager, lieblich oder rauh; ſo daß der Anſatz als ein wichtiger Theil des guten Flötenſpielens muß angeſehen werden. **Quanz** hat deßwegen in ſeinem Verſuch über das Flötenſpielen in dem Hauptſtüke weitläuftig davon gehandelt. Es iſt zwar verſchiedenes in ſeiner Lehre vom Anſatz, worüber ihm von Kennern widerſprochen worden; beſonders ſcheinet das, was die Stärke und Schwäche der Luft betrift, unrichtig. Deſſen ungeachtet wird ſich ein Liebhaber vieles daraus zu Nutze machen können.

Anſchlag.

(Baukunſt.)

Iſt in der Verkleidung, oder an den Gewänden der Thüren der Falz, an welchem die zugeſchloſſene Thür anliegt. An den Schwellen macht man nicht gern einen Anſchlag, aus Beſorgung, man möchte im Heraus- oder Hereingehen, mit dem Fuß daran ſtoßen. Aber um den Windzug zu verhüten, ſollten wenigſtens die äußerſten Thüren an den Schwellen einen Anſchlag haben, der aber nicht über drey Viertel Zoll hoch ſeyn muß.

Anſchlag nennt man auch die, dem Bau vorhergehende Berechnung der Koſten deſſelben. Es iſt ein nothwendiger und wichtiger Theil der, einem Baumeiſter nöthigen, Kenntniß, daß er richtige Anſchläge zu machen wiſſe. Mancher Bau iſt deßwegen unvollendet geblieben, weil er gröſſere Summen gekoſtet hat, als man geglaubt hatte. Wenn ein Anſchlag ſo richtig gemacht iſt, als nur möglich ſcheinet, ſo thut man doch wol, ſich auf ein Drittel deſſelben mehr gefaßt zu machen.

Anſchlagende Noten.

Werden in einem Tonſtük diejenigen Noten oder Töne genennt, auf welche ein Accent geſetzt wird; ſie werden den durchgehenden, die ohne allen Accent vorgetragen werden, entgegengeſetzt. Alſo ſind ordentlicher Weiſe alle Töne, die in die guten Zeiten des Takts fallen, anſchlagend *). In vielen zu einer Figur verbundenen Noten iſt die erſte, dritte, fünfte, eine anſchlagende, die andern ſind durchgehende Noten **).

Nur die anſchlagenden Töne werden zur Harmonie gerechnet, und

*) S. Zeiten.

**) S. Durchgang.

und in der Fortſchreitung derſelben in Betrachtung gezogen, weil die durchgehenden Töne, ſowol wegen ihrer geſchwinden Bewegung, als wegen des Mangels an Nachdruk, keinen merklichen Einfluß auf die Harmonie haben.

Anſehen.
(Schöne Künſte.)

Der Charakter der äußerlichen Form einer Sache. Man ſagt von einem Gebäude, es habe ein gutes oder ſchlechtes, ein edles oder gemeines Anſehen. Bey Perſonen iſt das Anſehen das, was in der franzöſiſchen Sprache Air genennt wird. Es entſteht aus dem Ganzen der Form, und iſt von dem Charakter, der aus einzeln Theilen entſteht, verſchieden. Das Geſicht eines Menſchen zeiget bisweilen einen andern Charakter, als derjenige iſt, den ſeine ganze Perſon ausdrükt.

Da die unbelebten Formen an einem andern Orte betrachtet worden ſind *); ſo iſt hier die Rede blos von der menſchlichen Geſtalt, in ſo fern ihr Anſehen ein Gegenſtand der Kunſt iſt. Für den Mahler, den Bildhauer und den Schauſpieler, iſt das Studium des Anſehens der wichtigſte Theil der Kunſt; dem Redner und dem epiſchen Dichter, iſt ſelbiges unentbehrlich.

Schon an ſich ſelbſt betrachtet, iſt das Anſehen ein wichtiger Gegenſtand der Künſte; weil es eine ſehr merkwürdige Sache iſt, Eigenſchaften eines denkenden und empfindenden Weſens, in körperlichen Formen zu entdeken **). Alſo kann der Künſtler, dem es gelinget einen Gemüthscharakter, oder auch nur einen vorübergehenden Gemüthszuſtand durch das Anſehen der Perſonen genau abzubilden, gewiſſe Rechnung auf unſern Beyfall machen. Selbſt die bäuriſchen Figuren eines **Brauers, Teniers** oder **Oſtade**, und der von **Hogarth** gezeichnete Pöbel *), erweken einigermaßen Bewundrung; auch würde ein Schauſpiel, in welchem jede Perſon durch ihr Anſehen ihren Charakter, oder ihren Gemüthszuſtand, beſtimmt zu erkennen gäbe, ſchon allein dadurch gefallen.

Weit wichtiger wird die Würkung des Anſehens in Werken, die auf etwas höheres, als die bloße Beluſtigung iſt, abzielen. Wir werden für oder wider Perſonen, Handlungen und Geſinnungen, durch das äußerliche Anſehen, mit unwiderſtehlicher Kraft eingenommen. So wird uns **Therſites** ſchon durch ſein Anſehen verächtlich, ehe er noch etwas gethan oder geredet hat.

Der Künſtler alſo, der dieſen Theil der Kunſt in ſeiner Gewalt hat, iſt Meiſter über unſre Empfindungen. Die höchſte Würkung der Kunſt liegt in dieſem Theile. Man ſehe, in welche Entzükung Winkelmann über das Anſehen eines bloßen Rumpfs gerâth, und erkenne daraus die Wichtigkeit des Anſehens.

Es iſt aber nur den größten Künſtler gegeben, hierinn glüklich zu ſeyn: Regeln wären hier vollkommen unnüze, wo das Genie allein würken muß. Das einzige was man hierüber ſagen kann, wenn man dem Künſtler das Studium der Natur empfiehlt, hilft ihm doch nichts, wenn er nicht eine höchſt empfindliche Seele hat, die ſich mit der größten Leichtigkeit gänzlich in jeden Zuſtand ſezen, und ihrem Körper jede Geſtalt geben kann. Man trifft bisweilen

*) S. Form.

**) S. Aehnlichkeit.

*) S. Hog. Kupfer zu **Buttlers Hudibras.**

weilen Menſchen von ſehr mittelmäßigen Gaben an, die mit der größten Leichtigkeit das Anſehen jeder Perſon annehmen. Dieſe ſind gebohrne Schauſpieler.

Doch iſt nicht zu zweifeln, daß nicht einige fleißige Uebung auch mittelmäßige Anlagen zu dieſem Talent, merklich verſtärken ſollte. Der Künſtler, den eine genaue Aufmerkſamkeit auf das Anſehen überall begleitet; der alle Claſſen der Menſchen, der viele Völker geſehen, und nicht blos ins Auge ſondern feſt in die Einbildungskraft gefaßt hat, wird darinn nicht ganz unglüklich ſeyn; zumal wenn er ſich unaufhörlich übet, ſich ſelbſt in jeden Gemüthszuſtand zu ſetzen. Die Einbildungskraft will, wie alle andre Fähigkeiten, beſtändig geübet ſeyn.

Der Ausdruk des Anſehens, den der epiſche Dichter in ſeiner Gewalt haben muß, iſt vielleicht das ſchwerſte ſeiner Kunſt. Da ihm nicht erlaubt iſt, in Beſchreibung des Anſehens umſtändlich zu ſeyn, ſo muß er mit wenig Zügen ſehr viel auszudrüken wiſſen.

Dem Redner iſt die Kunſt, ſich jede Art des Anſehens zu geben, von der höchſten Wichtigkeit. Denn dadurch wird er beredter, als durch die Rede ſelbſt. Wir empfehlen dem angehenden Redner dasjenige fleißig zu erwegen, was über die Wichtigkeit der **Faſſung** iſt erinnert worden *). Er muß aber ſo gut, als der Schauſpieler, ein Proteus oder ein Ulyſſes ſeyn, der alle Geſtalten anzunehmen weiß. Denn mitten in der Rede muß er, ſo oft er den Ton oder die Materie ändert, auch das, ſich dazu ſchikende, Anſehen annehmen.

* *

Wie der **Dichter** das, häßliche oder ſchöne, Anſehen gebrauchen könne, um, was er die Perſonen ſagen oder thun läßt, zu verſtärken, oder zu ſchwächen, hat Leſſing (Laocoon S. 236) an ein paar vortreflichen Beyſpielen aus dem Shakeſpear, — ſo wie an mehrern Stellen dieſes Werkes gezeigt, wie der Dichter es anzufangen habe, um das Anſehen ſeiner Perſonen anſchaulich und wirkſam darzuſtellen. — Wie der Dichter es anzufangen habe, um Zuſtände des Geiſtes, durch Züge des Anſehens, durch äußere Zeichen, anſchaulich zu machen, hat Hr. Engel, in den Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten (S. 192 u. f.) in vortreflich gewählten Beyſpielen gelehrt. — Was das Anſehen, in Rückſicht auf **bildende Künſte**, anbetrift: ſo iſt es natürlich, daß, da dieſe nur durch das Anſehen den Zuſtand des Geiſtes darzuſtellen vermögen, die Künſtler, wofern ſie überall Seele ſchildern wollen, es nicht genug, aber verbunden mit dem Studio des innern Characters ſelbſt ſtudiren können; vielleicht hätte H. Sulzer aber dieſe wichtige Lehre anſehnlicher und intereſſanter gemacht, wenn er, in **einzeln, individuellen**, aus einzeln Gemählden, oder Statuen, genommenen **Beyſpielen**, gezeigt hätte, wo, und wo nicht, Künſtler den Gemüthszuſtand durch das Anſehen glücklich geſchildert haben? Da dieſe ganze Sache eigentlich zu dem Art. **Ausdruck** gehört: ſo werden in den Notitzen zu dieſem Artikel diejenigen Werke angeführt werden, worin dieſe Materie weitläuftig behandelt iſt. — Ueber das, von dem Redner anzunehmende Anſehen iſt, aus den, bey dem Art. **Anſtand** angeführten Werken, vorzüglich die Stelle aus dem Cicero (de Orat. III. 56. Op. Vol. 1. p. 494. Ed. Ern.) nachzuleſen. — Uebrigens ſcheint mir der Artikel zu denjenigen zu gehören, welche entweder gar nicht, oder doch nur durch zu viele Nachweiſungen

*) S. Faſſung.

zur Vollkommenheit zu bringen ſind. Selbſt das Wort, **Anſehen**, wenn es, wie hier, ohne alles Beywort gebraucht wird, führt ſchon auf einen andern Begriff, als ihm hier untergelegt worden iſt. —

Anſetzung der Finger.
(Muſik.)

Die Art, auf den verſchiedenen Inſtrumenten der Muſik, auf denen die Töne durch die Anſetzung der Finger ihre Höhe und Tiefe bekommen, die Finger zu brauchen. Auf dem Clavier, der Orgel, der Violine, der Flöte, Hoboe, iſt die Anſetzung der Finger eine wichtige Sache, ſowol um recht rein, als mit der gehörigen Fertigkeit, zu ſpielen.

Es iſt daher ein ſehr nöthiges Stük zu dem richtigen und vollkommenen Spielen, daß man ſich die beſte Anſetzung der Finger angewöhne. Jedes Inſtrument erfodert darinn beſondere Regeln, die man nur von den größten Meiſtern in der Ausübung erwarten kann. **Quanz** hat in ſeiner Anleitung zum Flötenſpielen ſeine Methode vorgetragen, und **Bach** in ſeiner Anweiſung zum Clavierſpielen hat daſſelbe in Abſicht auf dieſes Inſtrument gethan, wozu lange vor ihm der ehemalige Organiſt des Königs von Frankreich **Couperin** ihm vorgearbeitet hat *). Es iſt uns unbekannt, ob jemand den Liebhabern andrer Inſtrumente denſelben Dienſt geleiſtet habe oder nicht.

Anfänger in der Muſik haben um ſo viel ſorgfältiger darauf zu ſehen, ſich die beſte Anſetzung der Finger anzugewöhnen, als es ſehr ſchwer iſt die einmal angenommene Art, wenn man ſie unbequem findet, wieder abzulegen. Daher diejenigen, welche ſich zu einer ſchlechten Anſetzung gewöhnt haben, ſelten alle Stüke mit vollkommener Fertigkeit ſpielen können.

*) L'Art de toucher le clavecin par Mr. Couperin, à Paris 1717.

(*) Die Anſetzung der Finger iſt, von den frühern Schriftſtellern der Neuern über die Muſik, für nicht ſo wichtig, wie jetzt, und zweifelsohne deswegen für nicht ſo wichtig angeſehen worden (wie man es noch aus des Prätorius Syntagm. B. 2. S. 44. abnehmen kann) weil man weder ſo geſchwinde ſpielte, noch in ſo ſchwere Tonarten ſich vertiefte, oder ſo ſehr auf gute Manieren ſah, als in den ſpätern Zeiten. Für den Liebhaber der Geſchichte der Muſik wird es eine angenehme Beſchäftigung ſeyn, zu vergleichen, was Mattheſon, in ſ. Organiſtenprobe (im 2ten §. des 2ten Thls.) und in ſ. Kleinen Generalbaßſchule (§. 11. der 1ten Aufl.)— Lambert, in ſ. Princ. de Clavecin (Ch. IX.) — Mitzler, in den Anfangsgründen des Generalbaſſes — C. A. Humanus (Hartong) in ſ. Muſic. theor. pract. Nürnb. 1749. 4. (im 2ten Th.) — F. W. Marpurg in ſ. Kunſt das Clavier zu ſpielen, Berl. 1750. 4. — Wolf in ſ. Unterricht im Clavierſpielen (im 7ten Abſchn. der 2ten Aufl. Halle 1784. 8.) u. a. m. davon ſagen. — Joh. Nic. Tiſcher, in ſ. Sammlung anmuthiger Clavierſtücke, Nürnb. hat die Fingerordnung über die Noten geſetzt. — Das von H. S. empfohlene Werk des Couperin iſt, übrigens, von Bach, in ſeinem angeführten Werke, §. 88. nicht eben, als das beſſere, beurtheilt worden.

Wegen der übrigen Inſtrumente, ſ. den Art. **Inſtrumentalmuſik**. —

Anſtand.
(Redekunſt.)

Die Uebereinſtimmung der Stellung, der Gebehrden und der Stimme des Redners in einer Rede

von

von gemäßigtem Inhalt, mit dem Charakter der Rede. Der Anſtand hat blos in dem gemäßigten Inhalt ſtatt; denn wo dieſer heftig iſt, und ſtarke Leidenſchaften zum Grunde hat, daß der Vortrag feurig wird: da wird der vollkommenſten Uebereinſtimmung des Vortrags mit dem Inhalt niemals der Name des Anſtandes gegeben. Er bleibet dem geſetzten Weſen und einer ruhigen Gemüthsverfaſſung eigen.

In einer Rede von ernſthaftem Inhalt zeiget ſich der Anſtand in einer ernſthaften und ruhigen Stellung, in mäßigen Bewegungen, einer männlichen und etwas langſamen Stimme, und einer geraden Kopfſtellung und etwas niedergezogenen Augenbrahmen. Iſt der Inhalt vergnügt, aber von gemäßigter Freude; ſo beſtehet der Anſtand in einer mäßig muntern Stellung, in angenehmen und ſanften Bewegungen des Körpers, in einem etwas mehr aufgerichteten Kopfe, offenen und fröhlichen Bliken, und einer angenehmen hellen Stimme. Ueberhaupt ſind Beſcheidenheit, Mäßigung der Stimme und aller Bewegungen, die weſentlichſten Stüke des Anſtandes: hingegen hebt alles weit getriebene und heftige den Anſtand auf. Eine ſtille Gröſſe, die uns beſtändig in einer ruhigen Faſſung läßt, und alle Aufmerkſamkeit, ohne die geringſte Zerſtreuung, auf das Weſen der Sache heftet, machet die Vollkommenheit des Anſtandes aus.

Daß der Anſtand eine große Kraft auf die Gemüther der Zuhörer habe, iſt eine bekannte Sache; aber ſie wird nicht allemal in genugſame Ueberlegung gezogen. Der Mangel deſſelben vermindert die Würkung der Rede ſo ſehr, daß er ſie beynahe ganz aufhebt.

Eines der vornehmſten Mittel, den Anſtand im Reden zu erreichen, iſt die Sicherheit des Redners. Wenn er ſeine Rede mit der beſten Sorgfalt ſo ausgearbeitet hat, daß er ſich ihrer verſichern kann: ſo erwekt dieſes ein Zutrauen auf ſeinen Vortrag; dieſes aber überhebt ihn aller ängſtlichen Beſtrebung; es läßt ſeine Seele in der Ruhe, die dem Anſtand weſentlich iſt. Wenn aber der Redner in die Stärke ſeiner Vorſtellungen ein Mißtrauen ſetzet, alsdenn ſucht er die ihr mangelnde Kraft durch den Vortrag zu erſetzen; er will mit Stimme und Gebehrden die Würkung erzwingen, und verlieret darüber den Anſtand.

Der Redner bedenke allemal, daß die Hauptſache der Rede in der Materie liegt, und daß der Vortrag ſie nur verſtärkt, aber ihren Mangel niemals erſetzet. Deßwegen vermeide er die unnützen Beſtrebungen, ſeinen Worten durch den Vortrag eine Kraft zu geben, die ihnen mangelt. Der Pantomine, der kein ander Mittel hat, verſtändlich zu ſeyn, als die Gebehrden, muß darinn die ganze Kraft der Vorſtellung ſetzen; der Redner aber muß dadurch eine ſchon vorhandene Kraft blos unterſtützen.

Große Fehler gegen den Anſtand ſind, eine übertriebene Stimme auf einer Seite, und eine ganz nachläßige auf der andern; ein zu ſchneller Vortrag ſchadet ihm mehr, als wenn er zu langſam iſt. Am allermeiſten aber ſchadet ihm die Unbeſcheidenheit des Redners, wenn er ſeine Zuhörer mit dreiſten Blicken gleichſam muſtert, oder zu ſeiner Bewundrung auffodert; wenn er einen zu freyen oder gar kühnen Ton annimmt. Der Anſtand will, daß der Redner

ner ſeine Sache, und nicht ſeine Perſon ſehen laſſe; daß er beſcheiden und gerade vor ſich hin ſehe, und wenn es nöthig iſt, ſich ſanft und beſcheiden gegen eine andre Seite hinwende. Doch muß er auch nicht zaghaft ſeyn, ſondern ein mäßiges Zutrauen in ſeine Vorſtellungen von ſich bliken laſſen. Er muß ſeine Zuhörer als eine Verſammlung anſehen, welcher er Hochachtung ſchuldig iſt, aber nicht als unerbittliche Richter, die ihn ungehört verurtheilen.

Ein angehender Redner, der dieſes wol und ernſtlich überlegt, wird bald zu einem gewiſſen Anſtand in ſeinem Vortrage kommen. Aber die Vollkommenheit deſſelben iſt vielleicht der ſchwerſte Theil deſſen, was zum Vortrage gehört.

* *

Von dem **Anſtande**, als einem Theile der rednerischen Action, wird in allen, über dieſe geſchriebenen Werken, gehandelt. Auſſer dem aber, was Cicero (de Orat. III. 56. u. f. Op. V. I. p. 494. Ed. Ern.) und Quintilian (Lib. XI. 3. S. 560. Ed. G.) davon ſagen, erörtern folgende Werke jenen Gegenſtand beſonders; In **lateiniſcher** Sprache: Nic. Friſchlini Methodus declamandi, Argent. 1606. 8. — Lud. Creſollii .... De perfecta oratoris Actione et pronuntiatione, Lib. III. Lutet. 1620. 4. — Actio Oratoris, ſ. de geſtu et voce, Lib. II. Aut. Io. Lucas, Par. 1675. 8. — D. G. Morhof, De Eloquentia in tacendo, Kilon. 1684. 4. — G. C. Kirchmayer, De Oratore parrheſiaſte, Vit. 1686. 4. — G. Chr. Brendel De Chironomia perorantium, Lipſ. 1693. 4. — Pet. Francii, De rat. declamandi Orat. Amſtel. 1696. 8. und Ebendeſſelben Eloquentiae exter. ſpecim. II. Amſtel. 1700. 8. — De Actionis Orat. neceſſit. et praeſt. ſcr. Paul Overbeck, Regiom. 1696. 4. — I. G. Bergeri Diatr. hiſtor. de Hypocriſi orator. ſeu eloquentia corporis, Vit. 1723. 4. — De oratore timido, Auct. I. G. Kraft, Erl. 1765. 4. — In **franzöſiſcher** Sprache: De l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geſte, p. Mr. (Val.) Conrart, Par. 1657. 12. 1676. 12. Lyon 1686. 12. Lat. durch Melch. Smid, mit Hinzufügung deſſen, was in den Schriften des Cicero und Quintilian ſich darüber findet, Helmſt. 1690. 4. Deutſch, Jena 1709. 8. Das Werk iſt, bekannter Maaßen, von dem reformirten Prediger, Mich. le Faucheur; und Conrart verbeſſerte nur den Styl, und gab es heraus. Es hat noch jezt ſeinen Werth, und iſt von den folgenden Schriftſtellern über dieſe Materie, ſehr benüzt worden. — Eſſai ſur les bienſéances oratoires, Amſt. 1753. 8. 2 B. (von Edm. Mallet † 1755) — L'eloquence du corps, ou l'action du Predicateur, Par. 1762. 12. (von Joſ. Ant. Dinouart.) Uebrigens will ich hier noch bemerken, daß die, von H. v. Murr, in ſ. Bibliotheca rhetorica, in dem 20ten Kap., welches die Schriften De actione et pronunciatione enthält, (S. 174. des 11ten Th. ſ. Journals zur Kunſtgeſch. und Litteratur), angezeigten Reflex. ſur l'eloquence des Predicateurs, p. Mr. Arnaud, Par. 1695. 12. nicht ein Wort von der redneriſchen Handlung, und von dem redneriſchen Vortrage enthalten, ſondern wider die, von Phil. Goibaud Dubois, in der Vorrede zu ſ. Ueberſetzung der Reden des H. Auguſtin, Par. 1694. 8. 2 B. geäußerten Meynungen über die geiſtliche Beredſamkeit gerichtet ſind; und daß die, von ihm, ebend. S. 176. angeführte Schrift (des Jeſuiten Rapin) Du grand et du ſublime dans les moeurs, avec quelques obſervat. ſur l'eloquence des bien-

bienſéances, Par. 1686. 12. eben ſo wenig hieher gehört. Das erſtere iſt, bekannter Maaßen, nichts, als eine jeſuitiſche Wendung, um den Präſidenten Lamoignon, und Turenne, Condé und Ludwig den 14ten zu loben; und die Obſervations, welche eigentlich die Grundlage des erſtern ſind, handeln nur von den bienſéances der Rede ſelbſt, als worunter der Jeſuit die Rückſicht auf Zeit und Umſtände, oder die vollkommene Uebereinſtimmung zwiſchen dem, was der Redner, und den Ausdrücken, mit welchen er es ſagt, verſteht. — In **engliſcher** Sprache: Rules for ſpeaking and Action, in a Letter to a Friend, Lond. (ſ. a.) 8. — The Art of ſpeaking, Containing I. An Eſſay in which are given rules for expreſſing properly the principal paſſions and humours, which occur in reading, or publik ſpeaking .... Lond. 1762. und 1763. 8. — An Eſſay towards pointing out in a ſhort and plain method, the eloquence and action proper for the pulpit, Lond. 1765. 8. — In **deutſcher** Sprache: Der, von Natur, und nicht von angemaßten Affecten liebliche und angenehme Prediger auf der Kanzel, von Joh. Ph. Zippel, Frft. 1702. 8. — Regeln von dem äußerlichen Vortrage in der Redekunſt, in dem Bremiſchen Magazin, B. 1. St. 2. S. 349. (Sie ſind, meines Wiſſens, aus dem Engliſchen, aber ich weiß nicht, aus welcher Schrift, gezogen) — Joh. Frdr. Löwens, Grundſ. von der Beredſamkeit des Leibes, Hamb. 1755. 8. — Auch wird noch, in den Anweiſungen zu der Redekunſt überhaupt, als in den Principes pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. 3 B. (im 6ten Buche) in Lawſons Lectures, Lond. 1759. 8. (in der 22ten Vorleſung, S. 260 der deutſchen Ueberſ.) — in Gottſcheds Redekunſt (im 18ten Hauptſtück, S. 382. der 3ten Aufl. (u. a. m. davon gehandelt. —

Wegen mehrerer hieher gehöriger Schriften, ſ. den Art. **Vortrag** und **Stellung**.

Anſtändig.
(Schöne Künſte.)

Die Uebereinſtimmung des Zufälligen in ſittlichen Dingen, mit dem Weſentlichen derſelben. Jede Uebereinſtimmung des Zufälligen mit dem Weſentlichen iſt eine nothwendige Eigenſchaft der Werke des Geſchmaks; ſie vermehrt ihre Vollkommenheit, und das Gegentheil hat allemal etwas unangenehmes: in ſittlichen Dingen aber iſt dieſe Uebereinſtimmung um ſo viel nothwendiger, da das Gegentheil anſtößig iſt. Es iſt darinn, was das Uebliche (il coſtume) in den Gebräuchen und Moden iſt. Die Fehler gegen das Uebliche ſtreiten gegen die zufällige Wahrheit unſrer Vorſtellungen; aber die Fehler gegen das Anſtändige beleidigen unſre Empfindungen, und ſind darum um ſo viel wichtiger. Der Mahler, welcher bey der Einſetzung des Abendmahls unter der Tafel einen Hund und eine Katze vorſtellt, die ſich um einen Knochen zanken, erwekt zufällige Empfindungen, welche der Ernſthaftigkeit der Hauptſache ganz zuwider ſind und ſehr anſtößig werden. Eben ſo anſtößig iſt es, wenn bey ernſthaften Handlungen, Perſonen von poßirlichem Weſen, Kinder die mit Hunden ſpielen, oder dieſe Thiere, welche die Scene verunreinigen, mit eingeführt werden; wie dieſes vielfältig von unbedachtſamen Mahlern geſchehen iſt.

Ungeachtet dergleichen Fehler gegen das Anſtändige meiſtentheils von den Mahlern begangen wer-

werden, ſo ſind die andern Künſte gar nicht frey davon. In der Baukunſt ſieht man oft chriſtliche Tempel mit Zierrathen des heidniſchen Gottesdienſtes, oder Häuſer gemeiner Menſchen mit Tropheen behangen; Gebäude von einem ernſthaften Charakter, mit Verzierungen der ausſchweifendſten u. wollüſtigſten Einbildungskraft. Auch große Dichter fallen bisweilen in dieſen Fehler. Ein Beyſpiel davon giebt uns Milton, der dem erhabenſten Weſen eine Sprache in den Mund legt, die einem finſtern Schultheologen beſſer anſtünde, wie Pope ſehr richtig angemerkt hat. Von dem Unanſtändigen der geiſtlichen Redner, ſowol in Sachen, als in Worten und dem ganzen Vortrag, bedürfen wir keiner Beyſpiele, deren eine Menge jedem Menſchen von Geſchmak bekannt ſeyn müſſen.

Das Anſtändige wird nicht blos durch Vermeidung des Unanſtändigen erhalten, obgleich auch hier die Anmerkung des **Horaz** gilt:

Virtus eſt vitio caruiſſe.

Es muß ſich durch Einmiſchung ſo vollkommen übereinſtimmender Zufälligkeiten bemerken laſſen, daß die Würkung deſſelben lebhaft empfunden wird.

Dieſes geſchieht, wenn durch das Zufällige die Würkung des Weſentlichen verſtäkkt wird, welches die bloße Vermeidung des Unanſtändigen niemals thut. Einen ſolchen Erfolg hat es, wenn es dem Künſtler gelingt, durch das Zufällige eine unerwartete Empfindung zu erweken, die mit der, worauf das Weſentliche geht, übereinſtimmt; denn dadurch bekommt unſere Aufmerkſamkeit einen neuen Stoß, welcher uns das Ganze lebhafter macht. Eine ſolche Würkung thut ein zufälliger Umſtand in einem Gemählde von Raphael, welches die Anbetung des Heilandes von den Hirten vorſtellt. Einer dieſer geringen Leute, dem Anſehen nach der einfältigſte und ſchlechteſte, welcher ſich kaum getraut nahe heran zu treten, bezeuget ſeine Ehrfurcht dadurch, daß er ſeine Mütze abnimmt. Dieſes iſt vielleicht gegen das Uebliche; aber für dieſe Perſonen von der größten Anſtändigkeit, und thut die beſte Würkung auf das Ganze.

So wiſſen Künſtler von glüklichem Genie und gründlicher Beurtheilung dem Weſentlichen zufällige Dinge an die Seite zu ſetzen, durch welche ſie den Ausdruk verſtärken, indem ſie das höchſt Anſtändige dabey beobachten.

Einige Neuere haben an den Alten manches unanſtändig gefunden, was keinem von den Alten anſtößig geweſen. Das heftige Betragen einiger Helden der Ilias gegen andere, ſcheinet vielen unanſtändig, weil ſie es nach unſern Sitten, nicht nach den Sitten jener Helden beurtheilen. Eben dieſes Urtheil muß man von der höchſt unanſtändig ſcheinenden Vermahnung des Neſtors fällen, die wir in dem Artikel über die **Alten** angeführt haben. Es ſtreitet keinesweges gegen die Art der Sitten, welche durch die ganze Ilias zum Grund aller Vorſtellung gelegt worden. Das Betragen des Herkules in dem Trauerſpiel des Euripides **Alceſtis**, da er in dem Hauſe des Adraſtus, zu der Zeit da dieſer in der höchſten Trauer war, munter zecht, iſt nicht ganz anſtändig, wiewol doch verſchiedenes zu deſſen Vertheidigung kann geſagt werden.

Nur Künſtler von großem Verſtand erreichen das Anſtändige überall; denn das bloße Genie iſt

dazu nicht hinreichend. Homer iſt der größte Meiſter darinn. Vermuthlich iſt es deßwegen, daß Horaz ihn denjenigen nennt, qui nil molitur inepte. Denn in Wahrheit, man findet bey der unendlichen Menge der Gegenſtände, die er beſchreibt, nicht nur nichts unanſtändiges; ſondern alles, bis auf die kleinſten Nebenumſtände, iſt immer ſo, wie es ſeyn mußte. Dieſes gehört unſtreitig mit zum Höchſten der Kunſt. Und da eine ſtarke Beurtheilungskraft vielleicht ſeltener iſt, als ein ſtarkes Genie: ſo iſt die völlige Beobachtung des Anſtändigen in Werken der Kunſt ſeltener, als irgend eine andre gute Eigenſchaft derſelben.

Etwas weniges von dem, was dieſem Artikel fehlt, iſt in dem 10ten Kap. von Home's Elements of Criticism (Vol. 1. S. 330 u. f. Ausg. von 1769) und in Hrn. Riedels Theorie der ſch. K. und W. in dem XIV. Abſchnitt (S. 242) zu finden. — Uebrigens ſcheint H. Sulzer durch die angenommene Erklärung der Schule von dem Anſtändigen, verleitet worden zu ſeyn, Dinge für zufällig zu erklären, die dieſes, in Rückſicht auf den bloßen Begriff von der Sache, bey welcher er ſie als zufällig angiebt, oder auf die Eräugnung derſelben in der wirklichen Welt, freylich ſeyn, die hier freylich wegfallen oder bleiben, ſo, oder anders ſeyn können, welche aber in der Kunſt keinesweges mehr zufällig ſind. Die Gründe dieſer Behauptung liegen in dem Begriffe vom Kunſtwerk, welcher dem H. S. vielleicht nicht bey Ausarbeitung eines jeden Artikels, ganz gegenwärtig geweſen iſt; aber bis auf welchen die Sache zurück zu führen, mir der Raum nicht erlaubt. An einem Beyſpiele will ich indeſſen die Richtigkeit der obigen Bemerkung zeigen. H. Sulzer ſtellt den, bey der Anbetung der Hirten von Raphael, in der Entfernung befindlichen, einfältigen Hirten, welcher ſeine Ehrfurcht, durch Abnehmung ſeiner Mütze, bezeugt, als zufällig dar; und allerdings läßt ſich eine Hirten-Anbetung in abſtracto denken, und kann auch eine ſolche Anbetung in der Natur ſich eräugnet haben, ohne daß dieſer Hirte, und auf ſolche Art, dabey gegenwärtig geweſen wäre; allerdings erfordert die Begebenheit allein dieſen Hirten nicht; er kann wegfallen, oder da bleiben; allein, welcher große Künſtler, oder Dichter, ſtellt denn dar, blos um darzuſtellen? Welchem iſt denn Darſtellung Zweck? Und nicht vielmehr Mittel? Mittel, alle die Vorſtellungen und Empfindungen zu erwecken, welche eine ſolche Begebenheit in der Natur erwecken kann? — Hierauf arbeitet er los; dieſes iſt ſein Zweck; und dieſen Zweck kann er nicht erreichen, ohne ſein Werk der Wahrheit, der wahren Natur, ſo nahe, als möglich, zu bringen, ohne ihm den höchſten Grad der Täuſchung zu geben, ohne es ſo individuel, als möglich, zu machen. Kein Ding in der Natur eräugnet ſich aber, ohne daß nicht Umſtände es begleiteten, welche, in Rückſicht auf die Eräugnung, oder auf das Ding ſelbſt, freylich gleichgültig ſind, welche freylich, dieſen unbeſchadet, da ſeyn, oder wegbleiben könnten, und welche, in ſo fern alſo, zufällig heißen, die aber auch ſchon in der Natur die Wirkung deſſelben modificiren und beſtimmen. Ein und derſelbe Baum, allein, oder mit mehrern, mit gleichartigen, oder mit ungleichartigen, auf dieſe oder auf jene Art mit ihnen gepaart, ſo, oder anders beleuchtet, auf einer dürren Haide, oder auf einer blühenden Wieſe befindlich, u. ſ. w. wirkt jedesmahl anders auf den Beſchauer; und, obgleich die eigentlich anbetenden Hirten, allein, und für ſich

be-

betrachtet, vermittelſt des Daſeyns dieſes Blöden und Einfältigen, keinen andern Eindruck machen, nicht anders wirken: ſo wirken ſie, vermittelſt deſſelben, doch tiefer; das heißt: ſo ſcheint das Gemählde um deſto ehe die wahre Begebenheit darzuſtellen. Dieſer Hirte iſt alſo, für das Künſtler-Ganze, keinesweges zufällig, kann keinesweges wegfallen oder dableiben, ſo wenig er auch zu dem Natur-Ganzen der Begebenheit erforderlich iſt; er iſt, zur Wirkung des erſtern ſchlechterdings nothwendig, folglich ſehr weſentlich. Ohne ihn hätte das Gemählde nicht das Anſehn der Wahrheit, welches es gegenwärtig hat. Und nicht blos dieſes, ſondern auch der Reiz der Mannichfaltigkeit, oder Abwechſelung, welchen es durch dieſe Gegenſtellung der Figuren, durch dieſe Verſchiedenheit des Ausdruckes der Ehrfurcht, erhält, würde, ohne dieſen Hirten, ihm mangeln; es würde einförmig erſcheinen. Blos anſtändig aber wird es dadurch gar nicht. Man ſieht leicht, wohin dieſes weiter führt, und daß dadurch keinesweges unſchicklich gewählte Nebenumſtände, wie die in eben dieſem Artikel angeführten Hund und Katze ſind, in Schutz genommen werden; denn nicht von dieſen oder jenen, ſondern von ſolchen Nebenumſtänden (wie wir ſie in der Natur nennen, aber billig in Kunſtwerken nicht immer nennen ſollten) — von ſolchen Nebenumſtänden überhaupt, ſage ich, iſt die Rede. — Da falſche, oder unbeſtimmt und falſch ausgedrückte, Begriffe, nirgends, und am wenigſten in Theorien, gelitten werden ſollten, weil ſie den größten Theil des Nutzens, welchen dieſe noch haben könnten, geradezu vereiteln: ſo habe ich, dieſe Anmerkung mir zu erlauben, kein Bedenken getragen. Man kann zugleich daraus ſehen, wie ſchief und ſchwankend und einſeitig das Raiſonnement über die Künſte ausfällt, wenn man Begriffe aus der Schule gänzlich auf ſie anwenden will. Uebrigens verlange ich hierdurch gar nicht den Artikel gänzlich berichtigt, oder vollendet zu haben; dazu gehörte ein ganz eigener Artikel. —

Anſtößig.
(Schöne Künſte.)

Man braucht dieſes Wort gemeiniglich, um dasjenige anzudeuten, was den ſittlichen Grundbegriffen entgegen iſt; es ſchiket ſich aber eben ſo gut, einen in der Theorie der ſchönen Künſte wichtigen Begriff auszudrüken, für den man noch kein Wort angenommen hat. Es zeigen ſich nämlich in den Werken der Kunſt bisweilen ſolche Fehler, die den nothwendigſten Grundbegriffen entgegen ſind, die man deßwegen mit dem Namen des Anſtößigen belegen kann; ſolche Fehler alſo, über welche niemals ein Zweifel entſtehen kann, weil ſie geradezu dem entgegen ſind, was jedermann erwartet.

So iſt es in einem Gebäude anſtößig, wenn eine Säule, die nothwendig ſenkrecht ſtehen muß, überhängt; oder wenn ein Boden, der nothwendig wagerecht liegen ſollte, ſich ſenkt. So auch in andern Sachen iſt das Anſtößige allezeit dem Weſen der Sachen gerade entgegen. Es geſchieht öfterer, als man es vermuthen ſollte, daß Künſtler das Weſen der Sachen aus dem Geſichte verliehren, und alsdenn mit Zuverſichtlichkeit ganz anſtößige Sachen zulaſſen. Am öfterſten trifft man dieſes in der Baukunſt an, wo auch gute Baumeiſter die wahre Natur, oder die urſprüngliche Beſchaſſenheit einiger Sachen aus der Acht laſſen. Daher kommt es, daß man ſo oft das, was ſeiner Natur nach

ganz iſt, gebrochen, was nothwendig gerade ſeyn ſollte, krumm, was ſtark ſeyn ſollte, ſchwach macht. Gebrochene Giebel, verkröpfte Gebälke, Säulen oder Pfeiler, die nichts tragen, oder von nichts getragen werden. Am meiſten kommt das Anſtößige in den Verzierungen vor. Man verwandelt Stürze über Camine, die nothwendig ein Gebälke vorſtellen müſſen, in zwey gegen einander laufende Schnürkel, die in der Mitte durch eine Muſchel, oder auch wol durch Eiszapfen mit einander verbunden ſind, und man läßt Laſten auf Laubwerk ruhen.

Aber die Baumeiſter ſind nicht die einzigen, die in das Anſtößige fallen. Man trifft es auch in andern Künſten an. Die Mahler drängen oft eine Menge Perſonen in einem Raum zuſammen, wo ſie ſchlechterdings nicht Platz haben können; ſie bringen Licht dahin, wo es unmöglich hinfallen kann; ſie zeichnen Figuren in unmöglichen Stellungen. Dahin gehören auch alle Fehler gegen die Perſpektive, weil ſie alle dem nothwendigen entgegen ſind.

In den Schauſpielen trifft man das Anſtößige oft an. **Plautus** verſetzt ſeine Zuhörer bisweilen aus Athen nach Rom, oder läßt ſie vielmehr zu gleicher Zeit an beyden Orten ſeyn; auch iſt oft eine handelnde Perſon zugleich der, den er vorſtellt, und auch das, was er würklich iſt, ein bloſſer Comödiant. So iſt es anſtöſſig, wenn Sachen, die ſchlechterdings Geheimniſſe ſeyn ſollen, laut ausgerufen werden; wenn in Selbſtgeſprächen die Perſonen das Wort an die Zuſchauer richten, wodurch ſie zugleich allein und doch auch in Geſellſchaft ſind; und überhaupt wenn der Schauſpieler, es ſey wenn es wolle, geradezu, oder durch Seitenblicke, die Zuſchauer angaffet.

Das Anſtößige gehört unter die wichtigſten Fehler, beſonders deßwegen, weil es die **Täuſchung**, die ſo oft der vornehmſte Grund der guten Würkung eines Werks iſt, gänzlich zernichtet. Es beleidiget die Vorſtellungskraft ſo ſehr, daß man gezwungen wird, das Auge von dem beleidigenden Gegenſtand wegzuwenden. So wie bisweilen ein einziger kleiner Spaß eine ſehr ernſthafte Scene lächerlich machen kann: ſo kann auch das Anſtößige, in einem einzigen Theile, die Würkung eines ſonſt guten Werks völlig aufheben.

Geſchikte Künſtler fallen blos aus Unachtſamkeit in dieſen Fehler, den ſie alſo durch eine ſtrenge Aufmerkſamkeit auf die Natur jedes einzelen Theiles ihrer Werke leicht vermeiden. Wer nur auf die Würkung des Ganzen ſieht, und ſich die Mühe nicht giebt, jeden einzeln Theil in beſondere Aufmerkſamkeit zu nehmen, kann leicht darein fallen.

Antik.

(Zeichnende Künſte.)

So werden die Werke der zeichnenden Künſte genennt, die ganz oder in Trümmern von den Völkern auf uns gekommen ſind, bey welchen die Künſte ehedem geblühet haben. Es ſind geſchnittene Steine, Münzen, Statuen, geſchnitzte und geformte Werke, Gemählde, Gebäude und Trümmer derſelben, die in dieſe Claſſe gehören. Werke aus allen Zeiten der Kunſt, von ihrem Anfang, höchſten Flor und ihrem Verfalle. Die, welche aus dem ſchönſten Zeitpunkt der Kunſt in Griechenland übrig geblieben, und einige andere, die ſpäter nach jenen gemacht worden, werden für vollkom-

kommene oder doch der Vollkommenheit ſich nähernde Muſter gehalten. Wenn Künſtler, oder Lehrer der Kunſt, mit Bewunderung von den Antiken ſprechen, ſo iſt es nur von dieſen wenigen Stüken zu verſtehen. Denn unter den Antiken finden ſich nur allzuviel, die von der abnehmenden Kunſt in den ſpätern Zeiten des Alterthums zeugen.

Man bewundert an den Antiken folgende weſentliche Stüke der Kunſt. Die Schönheit der Formen überhaupt; die höchſte Schönheit der menſchlichen Geſtalt, und beſonders der Köpfe; die Größe und Hoheit des Anſehens und der Charaktere; den richtigſten und zugleich edeln und großen Ausdruk der Leidenſchaften, der aber allezeit der Schönheit untergeordnet iſt. Kein Ausdruk iſt bey den Alten ſo ſtark, daß er der Schönheit ſchadet. Sie ſind überhaupt mehr dem Ideal als der Natur gefolget. Alles, was einen beſondern Menſchen anzeiget, wurde von ihnen verworfen. Ihre Hauptabſicht gieng dahin, daß jedes Bild das, was es ſeyn ſollte, ganz ſey; aber ohne Vermiſchung mit etwas anderm. Jupiter iſt ganz Hoheit; Herkules ganz Stärke. Was nicht nothwendig zum Charakter gehört, darauf ward von ihnen auch nicht geſehen. Wer in dieſen vier Stüken der Kunſt groß werden will, muß unermüdet die beſten Antiken ſtudiren, und durch fleißiges Betrachten und Zeichnen derſelben ſeinen Geſchmak zu der Richtigkeit und Größe der griechiſchen Künſtler erheben. Die Mahler und Bildhauer der römiſchen Schule, welche die beſte Gelegenheit gehabt haben, dieſe großen Modelle zu ſtudiren, haben deßwegen alle andre Schulen der neuern Zeiten in dieſen Stüken übertroffen.

Es iſt jedem Künſtler zu rathen, **Winkelmanns** fürtrefliche Schriften zu ſtudiren, darinn er den vorzüglichſten Werth der Antiken in das beſte Licht geſetzt hat; und alsdenn dieſe Werke, ſo viel er deren habhaft werden kann, ſelbſt ſo lange zu betrachten, bis er ihren vorzüglichen Werth fühlt. Es gilt auch hievon, was Horaz dem Dichter empfiehlt:

— Vos exemplaria graeca
Nocturna verſate manu, verſate diurna.

Von Statuen ſind in Rom und Florenz die beſten. Von geſchnittenen Steinen finden ſich in allen Ländern von Europa wichtige Sammlungen, ſo wie von Münzen. Von Gebäuden ſind in Griechenland und Italien die wichtigſten Ueberbleibſel. Wer das Glük nicht hat, die Originale ſelbſt zu ſehen, der muß ſie wenigſtens in Abgüſſen und Zeichnungen ſtudiren, wiewol dieſe letztern insgemein wenig von der Schönheit und dem Großen der Originale haben. Die **Lippertſche** Sammlung der Abgüſſe geſchnittener Steine iſt das wichtigſte, was jeder in dieſer Art haben kann. Und es iſt ſehr zu wünſchen, daß jemand zum beſten der Kunſt ſolche Abdrüke der beſten antiken Münzen machte. Die antiken Gebäude kann man aus des **Godets** und des Herrn **le Roi** Zeichnungen; die Statuen aus **Biſchops**, **van Dalens**, **Periers** und **Preißlers** Sammlungen derſelben kennen lernen. Von geſchnittenen Steinen hat Herr Mariette die größte Sammlung herausgegeben, und die fürnehmſten Steine, auf denen die Namen der Künſtler eingegraben ſind, hat Herr Stoſch durch ſeine Beſchreibung und Ku-

pfer bekannt gemacht. Die antiken Gemählde kann man aus den Kupfern von den im Herkulano gefundenen Gemählden und aus der Sammlung kennen lernen, die der Herr Graf von Caylus herausgegeben hat.

Die Werke der Alten überhaupt ſind in ſich ſehr unterſchieden an Güte und Bedeutung (Ausdruk), aber nicht an Geſchmak. Es ſind drey Hauptclaſſen der alten Denkmale: nämlich in allen Statuen, ſo uns übrig geblieben, ſind drey unterſchiedene Grade der Schönheit. Die geringſten unter dieſen haben allemal den Geſchmak der Schönheit, aber nur in den unentbehrlichen Theilen; die vom andern Grade haben die Schönheit in den nützlichen Theilen; und die vom höchſten Grade haben ſie von dem Unentbehrlichen an, bis auf das Ueberflüßige, und ſind deßwegen vollkommen ſchön — die ſchönſten vom höchſten Grade ſind der **Laocoon** und der **Torſo** vom **Belvedere**; die ſchönſten vom andern Grade der **Apollo** und der **Gladiator** von **Borgheſe**; vom dritten aber ſind unzählbare *).

Das Studium der Antiken wird nicht nur von allen großen Kennern der neuern Zeit, für den nothwendigſten Theil der Bemühungen eines Künſtlers gehalten; die größten Künſtler ſelbſt, **Raphael** und **Michelangelo**, ſind dadurch zu der Größe gekommen, die wir an ihnen bewundern. Dieſes macht alles, was zur Empfehlung dieſes Studiums noch könnte geſagt werden, überflüßig. Diejenigen, welche über den vorzüglichen Werth der guten Antiken noch einigen Zweifel erweken möchten, ſind itzt ſo durchgehends überſtimmt, daß die Nothwendigkeit dieſelben zu ſtudiren, um den wahren Geſchmak des Schönen zu bekommen, als ein Grundſatz anzuſehen iſt.

Aber auch dieſes Studium kann ſeichten Köpfen nichts helfen. Es kömmt hier nicht auf die Umriſſe und Verhältniſſe, ſondern auf den Geiſt an, der im Antiken liegt. Dieſen zu entdeken, muß man ſich vor allen Dingen bemühen. Weſſen Geiſt nach öfterer Betrachtung der beſten Antiken, nicht in Entzükung geräth; wer nicht in dem ſichtbaren derſelben unſichtbare Vollkommenheit fühlt, der lege die Reißfeder weg; ihm hilft das Antike nicht.

Man kann freylich zugeben, daß ſowol von alten als neuen Kennern manches, was ſie von der Fürtrefflichkeit des Antiken ſagen, übertrieben ſey. Es iſt zu fühlen, daß nicht alles, was **Plinius** von dem Paris des Euphranors ſagt, wahr ſeyn könne *), und man braucht eben nicht mit **Webb** gar alles in den Beſchreibungen der Alten buchſtäblich zu nehmen **). Es bleibt allemal an den noch itzt vorhandenen Werken genug für unſere Bewunderung übrig.

Da vorausgeſetzt werden kann, daß Winkelmanns Schriften, darinn alles, was hieher gehörte, enthalten iſt, ſich in jedes Künſtlers und Kenners Händen ſich befinden: ſo kann alles übrige, was hievon zu ſagen wäre, übergangen werden.

Die, von H. Sulzer, vorzüglich, und mit Recht, zur Kenntniß des **Geiſtes** und der **Geſchichte** der Antike

*) Gedanken über die Schönheit und über den Geſchmack in der Mahlerey. (von Mengs) S. 79. 80.

*) S. die im Art. **Allegorie** angeführte Stelle hievon.

**) S. An Inquiry into the Beauties of Painting.

Antike empfohlenen, hieher gehörigen Schriften Winkelmanns ſind folgende: Gedanken über die Nachahmung der griechiſchen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunſt, Dresden 1754. 4. Sendſchreiben über die Gedanken von der Nachahmung ... und Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung ... bey der 2ten Aufl. des erſtern Werkes, Dresden 1756. 4. Franz. Par. 1765. 4. und in dem 4ten B. S. 285 der Variétés litter. Engliſch, Lond. 1766. 8. Auch ſind ſie, italieniſch, vorhanden. Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunſt; von der Grazie in den Werken der Kunſt, Beſchreibung des Torſo im Belvedere zu Rom, und Anmerkungen über die Baukunſt der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien, im 5ten B. der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. S. 1 u. f. und S. 223 u. f. Anmerkungen über die Baukunſt der Alten, Leipz. 1762. 4. Geſchichte der Kunſt des Alterthumes, Dresden 1762. 4. mit K. und Anmerkungen über die Geſchichte der Kunſt des Alterthumes, ebend. 1767. 4. Neue Ausg. jener, mit Einwebung dieſer, Wien 1776. 4. (ſehr übel gerathen) Italieniſch, von dem Abt Amoretti, Mayl. 1779. 4. 2 B. Von C. Fea, Rom 1783—1784. 4. 3 B. (Mit den Winkelmannſchen Schriften über die Baukunſt, und einigen ſ. Briefe, ſo wie mit vielen Anm. und vorgeblichen Verbeſſerungen, und Abhandl. des Ueberſ.) Franz. nach der erſten Ausgabe, von Sellius und Robinet, Par. 1766. 8. 2 Bd. Yverd. 1784. 12. 2 B. Vollſtändig von M. Huber, mit neuen Kupfern, Leipz. 1781. 4. 3 B. (bis jezt die beßte Ausg. des Werkes.) Mit Anmerk. aus den ital. Ueberſ. in der prächtigen Ausg. der Oeuv. de M. Winkelmann, Par. 1790. 4. 7 B. mit 250 Kupfern (in welcher, nächſt Winkelmanns Schriften, überhaupt alles, was über ſeine Werke, und, bey Gelegenheit derſelben, geſchrieben worden, zuſammen geraft iſt.) — Zu richtiger Beurtheilung des Geſchichtlichen dieſes Werkes gehören: C. G. Heyne Berichtigung und Erläuterung der Winkelmannſchen Geſchichte der Kunſt des Alterthumes, im 1ten Bande der deutſchen Schriften der Göttingſchen Societät, Gött. 1771. 8. Ebend. Abhandlung über die Künſtler-Epochen bey dem Plinius, in ſ. Antiquar. Aufſäzen, Leipz. 1788. 8. 1te Samml. S. 165 u. f. womit ich zugleich Ebendeſſ. Lobſchrift auf Winkelmann, Caſſel 1778. und im 1ten Bde. der Litterar. Chronik Bern 1785. 8. S. 1 u. f. verbinde — G. Ephr. Leſſings Anm. zu W. Geſch. der Kunſt, in der Berliner Monatsſchrift, Jun. 1788. — Auch iſt meines Wiſſens die "Geſchichte der Kunſt im Auszuge von Joh. Andr. B. Bergſträßer, Han. 1772. 4." aus Winkelm. Werk genommen. —

Auſſer dieſen ſind von den, über die Geſchichte und die Eigenheiten der Kunſt des Alterthumes überhaupt geſchriebenen, mir bekannten Werken, die merkwürdigſten: Franc. Iunii De Pictura Veter. Lib. III. Amſtel. 1637. 4. Verm. mit dem Verz. der alten Künſtler, und ihrer, von Schriftſtellern, angeführten Werke, Rotterd. 1694. f. Engl. nach der 1ten Ausg. Lond. 1638. 4. Deutſch, eben ſo, Bresl. 1760. 8. (Das Werk handelt eigentlich nur in ſo fern von der Mahlerey der Alten, als die, in den griechiſchen und römiſchen Schriftſtellern, bis auf die Kirchenväter herab, befindlichen, von der Mahlerey handelnden, oder darauf anwendbaren Stellen, darin geſammelt, und unter gewiſſe, mehr auf die Theorie, als die Geſchichte der Mahlerey zweckende, Rubriken, gebracht worden ſind. Ohnſtreitig iſt das Verzeichniß der nützlichere Theil des Werkes; und es iſt daher unbegreiflich, warum es, bey der deutſchen Ueber

ſetzung mangelt.) Hiſtoire des Arts qui ont rapport au deſſein, div. en III. livres, ou il eſt traité de leur origine, de leur progrès, de leur chute et de leur retabliſſement p. Mr. (Pierre) Monier, Par. 1698. 8. 1705. 12. Engliſch, Lond. 1699. 8. (Enthält mehr allgemeine Declamation, als eigentlichen Unterricht; wenigſtens lehrt es keine der Weſenheiten der alten Kunſtwerke kennen.) — Hiſtoire de la Peinture ancienne, extraite de l'Hiſtoire naturelle de Pline, avec le texte latin, corrigé ſur les MSS. de Voſſius et ſur la première edition de Veniſe, et trad. en franc. p. D. D. (Dav. Durand) Lond. 1725. f. — Treatiſe on ancient Painting, containing Obſervations on the riſe, progreſs and decline of that Art amongſt the Greeks and Romans . . . by G. Turnbull, Lond. 1740. f. mit K. (Auch Turnbull war nicht Kunſtkenner; indeſſen gewährt ſein Werk, meines Bedünkens, noch immer mehr Unterricht, als Winkelmann, bekannter Maſſen, ihm zuſchreibt.) — Verſchiedene Aufſätze des G. v. Caylus, in den Mem. de l'Academie des Inſcript. et belles Lettres, welche, deutſch, durch H. Meuſel, mit dem Titel: Abhandlungen zur Geſchichte und zur Kunſt, Altenb. 1768 — 1769. 4. 2 B. gedruckt worden ſind. (Obgleich der Gr. Caylus ſelbſt Künſtler war: ſo ſcheint ihm denn doch die ſchärfere Einſicht in das Weſen der Kunſt, und in das, was ſie wirklich vermag oder nicht vermag, und worauf ſie gerichtet ſeyn ſollte, gemangelt zu haben.) — Entwurf einer Geſchichte der zeichnenden ſchönen Künſte, von D. Ant. Friedr. Büſching, Hamb. 1781. 8. (Zum Unterrichte in Schulen geſchrieben.) Recherches ſur l'origine, l'eſprit, et les progrès des Arts de la Grece, ſur leur connexion avec les Arts et la Religion des anc. peuples de l'Inde, de la Perſe, du reſte de l'Aſie, de l'Europe et de l'Egypte, Londr. 1785. 4. mit Innbegriff des Supplements, 3 B. und 85 Kpft. — Della Patria degli Arti del Diſegno, del Conte J. B. Gherard d'Arco, Crem. 1785. 8. (Das Buch enthält nichts merkwürdiges, als daß der V. den Urſprung dieſer Künſte in Italien findet.) — Auch gehört, im Ganzen, noch hieher, L'Antiquitè expliquée et repreſentée en Figures . . . p. D. Bernard de Montfaucon, lat. und franz. Par. 1719 — 1724. f. mit Innbegriff der Supplemente, 15 Th. mit Kpf. Neue Aufl. ebend. 1722. f. In einem deutſchen, und lat. Ausz. Nürnb. 1750. und 1756. f. (Bekannter Maßen war es dem Verf. nicht ſowohl um Erklärung der alten Kunſtwerke, als um Erklärung der Religion, Sitten und Gebräuche des Alterthumes, zu thun; die zahlreichen, bey ſ. Werke befindlichen Abbildungen von Alterthümern ſollten alſo eigentlich blos Erläuterungen deſſen ſeyn, was er über jene Gegenſtände ſagt. Als bloße Kunſtwerke hat er ſie nie betrachtet.) — De l'origine des Loix, des Arts et des Sciences chez les anc. Peuples, Par. 1758. 4. 3 B. Haye 1758. 12. 3 B. Von Ant Yves Goguet; deutſch von G. C. Hamberger, Lemgo 1760. 4. 3 B.

Ferner enthalten Erläuterungen der Kunſt der Alten überhaupt, oder einzeler Kunſtwerke, oder führen doch zu der Kenntniß derſelben im Allgemeinen: Comment. de ſculptura, Caelatura gem. ſculptura et pictura Antiquorum, der 3te und 4te Th. von Lud. Demontioſii (Montjoſieu) Gallus Romae Hoſpes . . Rom. 1585. 4. bey der Dactyliothek des Gorläus, Antw. 1609. 4. bey dem Vitruvius des Laet, Amſt. 1649. f. und im 9ten B. S. 777 des Gronovſchen Theſaurus. — Reflex. ſur la Peint. et ſur la ſculpture des

Anc.

Anc. bey den Obſervat. ſur les Antiquités d'Herculanum, p. MM. Cochin et Bellicard, Par. 1755. 12. mit K. — Aus des H. v. Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerey, die VI. und VII. über das, was Antike iſt, was ſie lehrt, wie ihre Schönheit mit der ſchönen Natur zu verbinden iſt, u. d. m. — Ueber das Studium des Alterthumes von H. Hofr. Kloz, Halle 1766. 8. (Ohngeachtet der Verf. ſelbſt nicht recht gewußt zu haben ſcheint, was er will, ſo mag ſein Werk denn doch, als ein Beyſpiel von Kunſtgeſchwäz, hier ſtehen.) — An Inquiry into the cauſes of the extraordinary excellency of ancient Greece in the Arts, Lond. 1767. 8. — Eine Abhandlung von Giuſ. Piacenza, "Von den Urſachen, warum die ſchönen Künſte in Griechenland am ſtärkſten geblüht haben?" in dem 1ten B. ſeiner Ausg. der Notizie de Profeſſori del Diſegno . . . di Fil. Baldinucci, Tor. 1768. 4. — Wie die Alten den Tod gebildet . . von Gotth. Ephr. Leſſing, Berl. 1769. 4. Vergl. mit H. Herders Aufſatz über eben dieſe Materie, Hannov. 1774. 4. und verm. in der 2ten Samml. ſ. zerſtreuten Blätter, S. 273. — Diſcorſo ſopra gl'Antichi e vari monumento loro . . . di G. Caſanova, Lipſ. 1770. 4. Deutſch in dem 11ten B. der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — Ueber den Kaſten des Cypſelus . . . . eine Vorleſ. von Chrſtn. Gottl. Heyne, Gott. 1770. 8. Eben dieſes Verf. Einleitung in das Studium der Antike, Gott. 1772. 8. Eben deſſelben Antiquariſche Aufſäze, Leipz. 1778—1779. 8. 2 Stücke. Und ebendeſſelben: Monumentor. Etruſc. artis ad Genera ſua et tempora revocator. illuſtrat. Spec. II. in dem 2ten Th. des 4ten Bds. S. 65. und im 2ten Th. des 5ten Bds. S. 37 der Nov. Commentar. Societ. Gött. Deutſch, im 18. 19. und 20ten B. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — Mem. ſur Venus, p. Mr. Larcher, Par. 1775. 8. und Diſſertat. ſur les Attributs de Venus . . p. Mr. l'Abbé de Chau, Par. 1776. 4. — J. J. Rambachs Archäologiſche Unterſuchungen, Halle 1778. 8. — Ueber die Attribute der Venus, von C. Richter, Wien 1783. 8. Nemeſis, ein lehrendes Sinnbild, in der Samml. von H. Herders zerſtreuten Blättern S. 213. Perſepolis, eine Muthmaßung, von Ebend. in der 3ten Samml. S. 300. — Ueber Flügel und geflügelte Gottheiten, von C. L. Junker, Frft. a. M. 1786. 8. Jupiter, eine Antike, von ebend. Nürnb. 1788. 8. — Ueber die Horen und Grazien, Jena 1787. 8. — Gedanken eines Künſtlers über den Unterſchied des Geiſtes und Gebrauchs der alten und neuen Kunſt, in dem 4ten St. des Meuſelſchen Muſeums für Künſtler und Kunſtliebhaber, Mannh. 1788. 8. — Auch gehören noch hieher: L'utilité des Voyages, qui concerne la connoiſſance des Med. Inſcript. Stat. Dieux Lares, Peint. anc. les Bas-reliefs, Pierres prec. et gr. p. Baudelot de Dairval, Par. 1692. 8. 2 B. Rouen 1727. 8. 2 B. — Io. Aug. Erneſti Archaeologia literaria, Lipſ. 1768. 8. mit vielen Zuſätzen, beſonders über Kunſt und Kunſtwerke verm. von G. H. Heinr. Martini, ebend. 1790. 8. — Joh. Friedr. Chriſts Abhandlungen über die Litteratur und Kunſtwerke des Alterthumes, mit Anm. von Joh. Karl Zeune, Leipz. 1776. 8. — Archäologie der Litteratur und Kunſt, von Joh. Joach. Eſchenburg, Berl. 1783. verb. ebend. 1787. 8. (einzeln, aus deſſen Handbuch der claſſiſchen Litteratur, abgedruckt.) — A. Treatiſe on the Studies of Antiquities . . by Th. Pownall, Lond. 1782. 8. (Eigentlich würde nur der 2te und 3te Th. des Werkes hieher gehören; aber ich weiß nicht, ob ſie erſchie-

erſchienen ſind. Uebrigens zeigt der Entwurf immer von einem denkenden Kopfe) An Eſſay on the Study of Antiquities, Lond. 1783. 8. von Burgeß. — Wegen mehrerer, hieher gehörigen Schriften, ſ. die Art. **Bauart, Bildhauerey, geſchnittene Steine, Perſpektiv, Schaumünze.**

Allgemeine Nachrichten von Kunſtwerken der Alten finden ſich in des **Pauſanias** Beſchreibung von Griechenland (Ed. pr. Ven. ap. Ald. 1516. f. gr. Ex rec. Khunii, Lipſ. 1696. f. gr. und lat. Ital. von Alf. Bonacivoli, Mant. 1593. Franzöſiſch von Gedoyn, Par. 1733. 12. 4 B. Deutſch, von Goldhagen, Berl. 1766. 8. 2 B.) — In den **Werken der Philoſtraten** (Ed. pr. Ven. 1503. f. gr. Ex rec. Olearii, Lipſ. 1709. f. gr. und lat. Franzöſiſch von Bl. Vigenere, Bourb. 1596. und was hieher gehört, mit Anm. und Verbeſſerungen von Th. Embry, unter dem Titel: Les Images ou tabl. de platte peinture des deux Philoſtrates, et les Stat. de Calliſtrate, Par. 1615. 1637. f. mit K. Deutſch, ſämmtl. von Seybold, Lemgo 1776. 8. (Daß übrigens die, in dem erſtern beſchriebenen Gemählde nicht ſo, wie ſie beſchrieben worden ſind, haben exiſtiren können, lehren die Beſchreibungen ſelbſt; aber, ob dieſem ungeachtet ihnen denn doch nicht wirkliche Gemählde zum Grunde liegen, iſt immer noch eine andre Frage?) In dem 33ten — 37ten Buch der Naturgeſchichte des **Plinius** (Ed. pr. Ven. 1469. f. Varior. et Dalec. Frcft. 1608. 8. Elzev. Lugd. B. 1635. 12. 3 B. Var. et Gronov. Lugd. B. 1669. 8. 3 B. In uſum Delph. c. n. Hard. Par. 1685. 4. 5 B. 1723. f. 3 B. Ex edit. Io. G. Fr. Franzii, Lipſ. 1777 — 1789. 8. 9 B. Excerpta, quae ad Artes ſpectant . . . . a Chr. G. Heyne, Gött. 1790. 8. Ital. von Lod. Domenichi, Ven. 1561. 1603. 4. Franzöſiſch, von Ant. Du Pinet, Lyon 1566. f. 2 B. Beſſer von Poinſinet de Sivry, Par. 1771. — 1781. 4. 12. B. und das 34te — 36te Buch, mit vielen Anm. von Et. Falconet, Amſterd. 1772. 8. 2 B. und im 3ten und 4ten B. ſ. Oeuvr. Lauſ. 1781. 8. 6 B. wozu auch noch die Paſſages de Pline, im 5ten und einige Auſſ. im 6ten B. gehören. Deutſch, der ganze Plinius, von Joh. Dan. Denſo, Roſt. 1764. — 1765. 4. 2 B. Von Gottfr. Große, Frkf. 1781 — 1788. 8. 12 B. Auch gehören, als Erläuterungsſchriften des Plinius, hieher ein großer Theil der vorher bereits angeführten Abhandlungen des Gr. Caylus; das Mem. ſur la manière dont Pline a traité de la Peint. von de la Nauze, in dem 25ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. und der Auſſ. über die Künſtlerepochen bey dem Plinius, aus der 1ten Samml. S. 165 u. f. der Antiquar. Aufſätze des Hr. Heyne, Leipz. 1778. 8.) —

Beſchreibungen oder doch, Anzeigen und zum Theil Abbildungen, und Erklärungen von noch vorhandenen Kunſtwerken der Alten, ſind, in ſehr vielen Werken geliefert worden. Ich glaube, indeſſen, bemerken zu müſſen, daß auch in den beſten Abbildungen dieſer Kunſtwerke, wenigſtens ſehr viel von dem eigentlichen Ausdrucke, in ſo fern ſie deſſen fähig ſind, verloren gehen muß; und Winkelmann, welcher dieſes beſſer, als jemand einſehen konnte, und auch einſah, hatte zum B. folglich ſehr Unrecht, dem Dubos ein Verbrechen daraus zu machen, (Vorr. zur Geſchichte der Kunſt S. XII. 1te Aufl.) wenn dieſer in dem Geſichte irgend einer Statue ein argliſtiges Lächeln fand, obgleich darin keine Spur davon anzutreffen iſt. Schon die Zeichnungen fallen ſelten ganz treu und richtig aus, und noch mehr geht ge-

wöhn-

wöhnlich unter dem Grabſtichel und der Radiernadel verloren. Ganz richtige Begriffe von der **Kunſt** des Alterthumes in ihrem ganzen Umfange, ſind alſo wohl nur durch das Studium dieſer Werke ſelbſt, oder durch ſehr gute Abgüſſe und Abdrücke derſelben, zu erlangen. Ein Verzeichniß derjenigen Schriften, indeſſen, in welchen dergleichen abgebildet, und erläutert, oder zum Theil nur beſchrieben worden ſind, wird wenigſtens das Wichtigſte, was überhaupt davon noch übrig iſt, allgemein kennen lehren. Ich fange mit denen an, welche I) **Alterthümer aller Art,** als **Statuen, Flaches Schnitzwerk, Geräthe, Gemählde, Münzen, Gemmen, Inſchriften** u. ſ. w. oder doch mehrere Arten derſelben, und zwar ganze, noch gegenwärtig, oder doch ehemals vorhandene, **Sammlungen in Rom** enthalten: Rom. Collegii S. I. Muſeum, ab Ath. Kirchero inſtr. deſc. a Georg. de Sepibus, Amſtel. 1678. f. mit K. Verm. und beſchrieben von Phil. Bonanni, R. 1709. f. mit K. Muſei Kircheriani Aerea, not. illuſtr. (a P. Contucci) R. 1763—1765. f. 2 B. mit 45 Kpfrt. — Muſeo Capitolino, o ſia deſcrizione delle Statue, Buſte, Baſſirelievi, Urne ſepolcr. Iſcriz. etc. che ſi cuſtodiſcono . . . nel Campidoglio, R. 1750. 4. Muſeum Capitolinum, R. 1747 — 1784. f. 4 B. wovon die drey erſten 270 Statuen, und der vierte, auf 69 Bl. Basreliefs, Gefäße, und ein Moſaik, abgebildet, liefern. II. Muſeo Pio Clementino, deſcr. da Giamb. Viſconti, R. 1782. f. Bis jetzt 3 Bände, wovon der erſte 54 Stat. der zweyte 52 Stat. und Gruppen, und der dritte (oder vielmehr der vierte; denn der eigentliche dritte iſt noch nicht ausgegeben) Bas-Reliefs enthält. — Monumenta vetera, quae in Hortis coelimontanis et in Aedibus Matthaejorum adſervantur . . . adnot. illuſtr. a R. Venuti et a I. Chr. Amadutio, Vol. I. Statuas, Vol. II. Protomias, Hermas, Clypeos et Anagl. Vol. III. Sarcoph. et Inſcr. compreh. Rom. 1779. f. 3 B. mit 280 Kpfrn. — Galleria Giuſtiniana, R. 1631. f. 2 Th. 329 Bl. (Auch Sandrarts Sculpturae Vet. Admiranda, ſ. Delineatio vera perfectiſſimar. eminentiſſimar. Statuar. Nor. 1680. f. 46 Bl. und im 4ten B. der neuen Ausg. ſ. W. ſind hieher genommen.) — Aedes Barbarinae ad Quirinalem a Com. Hier. Tetio deſcr. R. 1642. und 1647. f. mit 50 Kupfern (worin ſich freylich aber auch viel Abbildungen neuerer Gemählde befinden.) — Auch finden ſich von dieſen, und mehrern dergleichen Sammlungen zu Rom, Nachrichten und zum Theil Abbildungen einzeler Stücke daraus, in den verſchiedenen Beſchreibungen dieſer Stadt, deren eine ſehr große Menge ſind, und wovon ich mich mit der Anführung der beyden neueſten: Deſcriz. delle Antichita di Roma, da R. Venuti, R. 1763. 4. 3 B. mit K. und La Ville de Rome, ou Deſcript. de cette Viile, div. en IV. Vol. et ornée de 425 pl. R. 1778. f. 4 B. begnüge. Vorzüglich aber gehört hieher das Werk des Hr. Frd. W. Baſ. von Ramdohr: Ueber Mahlerey und Bildhauerarbeit in Rom . . . . Leipz. 1787. 8. 3 Th. S. übrigens die Folge. — **Sammlungen dieſer Art in andern Städten Italiens:** Le Antichità d' Ercolano eſpoſte . . . Neap. 1757 — 1771. f. mit Innbegr. des Catal. von Bayardi, 7 B. wovon die 4 erſten Abbildungen von Gemählden, und der 5te und 6te Abbildungen von Werken in Bronze enthalten. Nachgeſtochen in England, aber nur, ſo viel ich weiß, der 1te B. von Martin und Lettice, 1773. 4. In Frankreich ſämmtl. von Franc. David, Par. 1781. u. f. 4. überh.

überh. 570 Bl. In Deutſchland, die Umriſſe der Gemählde von G. Chrſtph. Kilian, mit Erklär. von Chrſtph. Gottl. Murr, Augsb. 1777—1783. f. 5 Th. Auch gehört noch hieher: Prodromo delle Antichità d'Ercolano di Ott. Ant. Bayardi, Nap. 1752. 4. 5 Th. mit K. (Wegen mehrerer, im Ganzen hieher gehöriger Schriften, ſ. Fabric. Bibliogr. Antiquar. C. III. S. 105 u. f. der 3ten Ausg.) — Spiegazione delle Sculture che ſono nell Palazzo Albani, di Urbino, da Franc. Bianchini, R. 1724. f. mit K. — Muſeo o Galleria di Manfr. Settala, deſcr. in lat. da P. M. Terzago, ed in ital. dal P. Fr. Scarabelli, Tort. 1666. 4. (Bey dem Mariette iſt blos die lateiniſche Beſchreibung mit der Jahrszahl 1664. 4. angeführt gefunden.) — Muſeo Coſpiniano, deſcr. da Lor. Legati, Bol. 1677. f. mit Holzſchn. — Muſeum Florentinum, exhib. inſigniora vetuſtatis Monumenta, quae Flor. ſunt, obſerv. Ant. Fr. Gorii, Flor. 1731—1743. f. 6 B. mit K. (Die folgenden 5 B. gehören nicht hieher; die erſten beyden der angezeigten enthalten, auf 200 Blättern, geſchnittene Steine; der 3te 72 Stat. und der 4te—6te Münzen auf 115 Bl.) Le Muſeum de Florence, ou Collect. des Pierres gr. Medailles, Stat. etc. qui ſe trouvent à Florence, principalement dans le cabinet du Grand Duc, gr. p. (Franc.) David, Par. 1781—1788. 4. 6 B. mit 600 Kpfrt. Tabl. Stat. Basrel. et Camées de la Gall. de Florence et du Palais Pitti, deſſ. p. Wicar, et gr. ſous la direction de Mr. La Combe, avec des explic. p. Mr. Mongez, Par. 1789. f. bis jezt 5 Liefer. Auch Giuſ. Bardi zu Florenz hat angefangen, die daſelbſt befindlichen Statuen und Basreliefs, in Kupfer geſtochen, herauszugeben; ich weiß aber nicht, wie viel davon fertig geworden ſind. Ferner gehört zu der Florentiniſchen Sammlung noch: Diſſertation ſur les Statues appart. à la Famille de Niobe, p. Angel. Febroni, Flor. 1779. f. mit 19 Kpfrt. franz. und ital. Ingl. Ragguaglio delle Antich. nella Gall. Med. Imper. di Firenze, da Giov. Bianchi, Fir. 1759. 8. und des Giuſ. Beneivenni Saggio iſtor. ſopra la Real Gal. de Fir. Fir. 1780. 8. 2 B. — Muſeum Etruſcum, exhib. veter. Etruſcor. Monumenta, aer. tab. C. C. nunc primum edita et illuſtr. obſerv. Ant. Franc. Gorii, Flor. 1737—1743. f. 3 B. mit 5 Abhandl. von J. B. Paſſeri; in einen Auszug gebracht von Nic. Schwebel, Nürnb. 1771. f. mit K. Des ähnlichen Inhaltes wegen iſt mit ihm zu verbinden: Muſei Guarnacci Antiq. Monum. Etruſca . . . ed. et illuſtr. ab Ant. Franc. Gorio, Flor. 1744. f. mit K. und das Muſeum Cortonenſe, in quo veter. Monum. cont. Anaglypha, Thorevmata, Gemmae etc. quae in Acad. Etruſca . . , adſerv. in plur. tab. aen. diſtrib. Fr. Valeſio, Ant. Fr. Gorio et Rud. Venutio not. illuſtr. Rom. 1750. f. mit 85 Kpfrt. Auch gehören, im Ganzen noch hiezu: Curt. Inghirami Etruſcar. Antiquit. Fragm. Frft. 1673. f. mit K. Th. Dempſteri de Etrur. Regal. Lib. VII. c. Th. Cooke, Flor. 1723. f. 2 B. mit K. c. Phil. Buonarotti, ebend. f. 3 B. und In Th. Dempſteri Libr. de Etruria reg. Paralipomena . . Auct. I. B. Paſſeri, Luc. 1767. f. mit Kupf. (Wegen mehrerer Etrusciſcher Kunſtwerke, ſ. die Folge.) — Muſeo di Mons. Treviſano, Veſc. di Verona (ſ. a.) f. mit Kupf. Franc. Calceolarii Muſ. a Ben. Ceruto inc. et ab Andr. Chieſco deſcr. ac perf. Ver. 1622. f. mit K. Note ovvero Mem. del Muſeo di Lod. Moſcardo, deſcr. in III libri, Pad. 1650. 1656.

1656. f. Ver. 1672. f. mit K. Muſeum Veronenſe, h. e. Antiquar. Inſcript. atque Anaglyphar. Coll. Ver. 1749. f. mit K. Diſſert. ſul Muſ. Veron. ed altre Antichità, da Giuſ. Bartoli, Ver. 1745. 4. mit Kupf. — Deſcrizione delle Antichità, ſacr. e prof. della Citta d'Aquileja, opera adorn. da circa 300 Fig. rappreſ. Deità, Inſcritt. Urne, Vaſi, Idoli, Statue, Archimauſolei, Medagl. etc. racc. diſ. ed illuſtr. da Giandr. Bertoli, Ven. 1739. f. — Marmora Piſaurenſia illuſtr. ab Annib. Olivierio, Piſ. 1738. f. mit Kupf. — Marmora Taurinenſia Diſſert. et Not. (Ant. Rivautellae et I. P. Ricolvi) illuſtr. Aug. Taur. 1743 — 1747. 4. 2 B. mit K. — Sert. Urſini Monumenta Patavina, coll. explic. et ſuis iconibus expr. Pat. 1652. f. — Raccolta delle Statue ant. Gr. e Rom. nell' Antiſala della Libreria di San. Marco . . . publ. ed illuſtr. da Antonmar. Girol. ed Antonmar. Aleſſ. Zanetti, Ven. 1740 — 1743. f. 2 B. Monum. Graec. ex Muſeo I. Nannii (zu Venedig) R. 1785. 4. — Auch gehören, im Ganzen, noch hieher: Antichità Siciliane, ſpieg. dall P. Pancrazio, Nap. 1751. f. 4 Th. in 2 B. mit K. — Delle Antichità Siracuſane da Giac. Bonanni, Pal. 1717. f. 2 B. mit K. — Storia di Aleſa, ant. citta di Sicilia, col rapporto de ſuoi più inſigni Monumenti cioè, Statue, Medaglie, iſcriz. racc. da Selinante Dragontes, Palermo 1753. 4. mit Kupf. — **Sammlungen** dieſer Art auſſerhalb Italien; und zwar in **Spanien:** Gemme, Marme, Bronzi etc. di Liv. Odeſcalchi (gegenw. in Spanien) R. 1749. f. — Grandezas y Antiguedades de la Isla y Civdad de Cadiz, con Monedas y Stat. piedras . . . por I. Bapt. Suarez de Salazar, Cad. 1610. 4. — In **Frankreich:** Diſc. et Roole des Med. et autres Antiq. tant en Pierreries et Grav. qu'en Relief . . . pluſ. Statues de terre cuite à l'Egyt. et pluſieurs rares Antiq. dans le cab. d'Ant. Agard, Antiq. . . . de la Ville d' Arles, P. 1611. 8. — Cabinet de la Biblioth. de St. Genevieve, cont. des Medailles, Pierres gr. etc. decrites p. Cl. du Moulinet, Par. 1692. f. 2 Th. mit K. — Stat. et Buſtes ant. des Maiſ. Royales, 1. Partie, Par. 1679. f. 18 Bl. mit 15 Stat. und 3 Büſten, von Cl. Melan geſtochen und von Andr. Felibien beſchr. Stat. du Roi, anc. et mod. f. Der alten Statuen ſind 48, und dieſe ſind von Edelink, Audran, Le Pautre, Chaveau, Melan und Baudet geſt. Termes, Buſtes, Sphinx et Vaſes du Roi f. 50 Bl. und von eben dieſen Meiſtern. Auch finden ſich dieſe Werke noch abgebildet in dem Rec. des Fig. Groupes, Thermes, Font. Vaſes, Statues et autres Ornemens de Verſ. p. Simon Thomaſſin, Par. 1694. 8. Amſt. 1695 und 1724. 4. 218 Bl. — Cat. raiſonné des Tabl. *Sculptures* etc. du Cab. du D. de Tallard, p. MM. Remy et Glomy, Par. 1756. 12. — Cat. raiſonné des Tabl. *Groupes* et *Figures de Bronze* qui compoſent le Cab. de feu Mr. Gaignat, p. P. Remy, Par. 1768. 8. — Muſeum Schoepflini, recenſ. Ier. Iac. Oberlin . . . Arg. 1770. u. f. 4. mit K. deſſen gröſter Theil aber ſchon in der Alſatia illuſtrata, Colmar 1751. f. (weil dieſe Alterthümer nähmlich im Elſaß gefunden worden) beſchrieben iſt. — (Wegen mehrerer Alterthümer ſ. die Folge.) — In **England:** Deſcriz. delle Pitture, Statue, Buſte e d'altre curioſità, eſiſtente nella Villa di Mil. Pembroke a Wilton. Fir. 1754. 8. (Das engl. Original dieſer Schrift, von Rich. Cowdry iſt 1751. 8. erſchienen, mir aber nicht näher bekannt.)

kannt.) A Deſcript. of the Antiq. and Curioſities in Wilton houſe illuſtr. whit XXV Engrav. of ſome of the Capital Statues, Buſtos and Relievos, by J. Kennedy, Saliſb. 1769. 4. (Kennedy gab bereits eine kleinere Beſchreibung dieſer Sammlung im J. 1758. 8. heraus, welche nachher noch öfterer gedruckt worden iſt.) Aedes Pembrochianae: Or a critical Account of the Statues, Buſtos, Relievos, Paintings, Medals etc. at Wilton houſe .. by Mr. Richardſon, Lond. 1774. 8. (Die beſte Beſchreibung dieſer koſtbaren Sammlung, welche, unter andern, 56 Gruppen und Statuen, 173 Büſten, und noch mehr Altäre, Vaſen, Urnen, Sarkophagen enthält. Auch ſind von den, darin befindlichen Statuen 40 von Car. Creed, mit dem Titel, Statues at Wilton, Lond. 4. aber ſehr ſchlecht geäzt worden.) Wegen der Münzen ſ. die Folge. — Marmora Oxonienſia . . . ex ed. Chandleri, Oxf. 1736. f. 3 Th. mit 59 Kpfrt. worauf Statuen, Büſten, Urnen und Gefäße abgebildet ſind. (Wegen der frühern Ausg. ſ. den Art. Aufſchrift) — Kempiana vetuſtatis Monumenta, quar. altera pars Simulacra, Statuas, Signa, Lares, Inſcript. Vaſa, Lucernas, Amul. Lapid. Gemmas, Annulos: altera Numos cont. Lond. 1720. 8. — Antiquitat. Mideletonianae. ſ. Germana quaedam Antiquit. Monumenta . . . diſſert. inſtr. a Cony. Middleton, Cantabr. 1745. mit K. (Die merkwürdigſten der, darin befindlichen Stücke, die güldne Bulle, und ein Gemählde auf Glas, hat bereits Ficorini in der Bulla d'oro di fanciulli . . Romani, R. 1732. 4. mit K. erläutert.) — Meadianum Muſeum, ſ. Cat. Numor. vet. aevi monumentor. et Gemmar. . . . quae Rich. Mead. comparaverat, Lond. 1755. 8. — In Holland: Recherches curieuſes d'Antiq. cont. pluſieurs Bas-reliefs, Stat. Inſcript. Urnes, Bagues, Med. anc. et mod. dans la Chambre des raretés de la ville d'Utrecht, P. Nic. Chevalier, Utr. 1709. f. mit K. (Auch von des Verf. eigener Sammlung iſt, unter dieſem Titel, ein bloſſes Verzeichniß, Utr. 1709. 8. gedruckt.) — Antiquitat. Neomagenſes, ſ. Notitia rerum antiquar. quas comparaverat Ioa. Smetius, in qua Annuli, Gemmae, Lampades, Arae, Marmora, Statuae, Vaſa expl. et var. Romanor. Numiſm. illuſtr. Noviom. 1678. 4. mit K. — Theſaur. Numismat. Inſcript. Marmor. Gemmar. Caroli Heidani . . Lugd. B. 1697. 8. — Ioa. Speelmann Gaza Graec. Romanor. Numism. nec non Gemmar. Simulacr. Statuar. Marmor. etc. Amſtel. 1698. 8. — Series Numism. c. elencho Gemmar. Statuar. aliarumque id genus Antiquit. quas congeſſit Guill. de Craſſier. Aug. Eburn. 1721. 8. — Cat. Numism. antiq. . . . ut et Gemmar. . . Alb. Boſch, Hag. Com. 1729. 8. — Muſeum Vilenbrockianum, compl. Numism. ant. Gemmas, Icones, Statuas, Anaglypha, Inſcript. Lucern. et Vaſa, c. praef. Sig. Havercampii, ſ. l. et a. 8. — Muſeum Wildianum, cujus Pars prima Numism. ant. P. II. Stat. et Gem. ant. compreh. deſcr. a Sigisb. Havercamp. Amſtel. 1741. 8. — — In Deutſchland: Theſaurus ex Theſ. Palatino ſelect. ſ. Gemmar. et Numism. quae in Electorali Cimmeliar. continentur deſcriptio a Laur. Begero, Heidelb. 1685. f. mit K. — Theſaurus Brandenburgic. c. Commentar. Laur. Begeri Col. March. 1696—1701. f. 3 B. mit K. wovon der erſte und dritte geſchnittene Steine, der zweyte Münzen enthält. Lucernae Veter. ſepulcrales Icon. a I. P. Bellorio edit. in lat. verſ. ed. L. Bergero, Berol. 1702. f. und auch bey

dem dritten Bande des angeführten Theſaurus befindlich. (S. übrigens noch den Art. Geſchnittene Steine.) Etat et Deſcript. des Statues, tant coloſſales que de grandeur naturelle et de demi nature, Buſtes, grand, moy. et demi-buſt. Bas-reliefs, Urnes . . . tant gr. que rom. . . . apportées en France par feu Mr. le Cardinal de Polignac, Par. 1742. 8. gegenwärtig in Potsdam und Charlottenburg, wovon aber auch noch ein anderes Verzeichniß, Deſcript. et Explicat. des Groupes, Statues, Buſtes et Demibuſtes, qui forment la Collection du R. de Pr. p. Oeſterreich, Berl. 1774. 8. Deutſch von D. J. G. Krüniz, Berl. 1775. 8. vorhanden iſt. Auch iſt ein Theil derſelben, unter dem Titel: Prem. Partie des Antiquit. dans la Collect. . . . de Sans Souci, cont. XII. pl. d'après les plus beaux Buſtes, Demibuſt. et Thermes, deſſ. et gr. p. Andr. L. Krüger, Berl. 1769. f. Sec. Part. Danz. 1772. f. erſchienen. Auch finden ſich Nachr. über dieſe Sammlung in Fr. Nicolais Beſchreibung von Berlin und Potsdam, B. 3. S. 1010 u. f. und S. 1200 u. f. der 3ten Aufl.) — Rec. des Marbres ant. qui ſe trouvent dans la Gallerie du Roi de Pologne, p. B. le Plat. Dresd. 1733. f. 230 Bl. — Muſei Franciani Deſcriptio, Pars prior Numiſm. et Gemmas, Pars poſt. Signa, Capita et Imag. Anaglypha, Vaſa etc. compreh. c. W. Reitzii et Henr. Martini. Lipſ. 1781. 8. Ueber das Kaiſerl. K. Cabinet, ſ. die Folge, und den Art. Geſchnittene Steine. —

II. Werke, worin **einzele, größtentheils an verſchiedenen Orten zerſtreute Alterthümer aller; oder doch mehrerer Art, vorzüglich aber eigentliche Werke der Bildhauerkunſt** abgebildet, und zum Theil erläutert worden ſind: Speculum Roman. Magnificentiae, Ant. La Frerii formis, R. 1552. f. 118 Bl. — I. B. de Cavalleriis Antiquar. Statuar. Urbis Romae, Lib. II. R. 1574. 4. Lib. IV. Rom. 1585—1594. f. überh. 200 Bldtt. — Statue ant. che ſono poſte in div. luoghi . . Roma, Ven. 1576. 4. von Girol. Porro. — Lud. Demontioſii Gallus, Romae Hoſpes, ubi multa Romanor. Monumenta explicantur, R. 1584. 4. mit K. (Nur der, vorhin ſchon angeführte, 3te und 4te Th. dieſes Werkes, welcher von Statuen, Gemmen und Gefäßen der Alten handelt, und worin verſchiedene derſelben abgebildet ſind, gehört hieher; die beyden erſten Th. handeln von den Gebäuden der Alten.) — Iani Iac. Boiſſardi Antiquit. Rom. c. f. Theod. de Brie, Frcft. 1597. 1627. 1692. f. 6 Th. in 4 B. Auch ſind verſchiedene der Kupfer des Brie, als die neun Muſen u. a. m. einzeln abgedruckt, und auch der Text in das Deutſche, Frft. 1681. f. überſetzt worden. — Hundert alte Statuen von Frz. Perrier, Rom 1638. f. 1649. f. ohne beſondern Titel; und mit dem Titel: Signor. et Statuar. Symb. Perreriana, eleg. coelo exſculpta von Pet. Schenk, Amſt. 1702. f. die erſtern Ausgaben ſind, indeſſen, bey weitem, die beſſern. (Bekanntermaſſen iſt der Moſes des Michel-Angelo mit unter dieſen Statuen begriffen; und die Figures ant. deſſ. à Rome, p. Frc. Perrier, 8. 20 Bl. enthalten nichts, als verſchiedene derſelben. Vielleicht ſind auch die Antiquar. Statuar. Urb. Romae Icones, R. ex Typogr. Gottfr. de Scaichis, R. 1621. f. und 4. 2 Th. welche ich nicht näher kenne, eben dieſes Werk.) Von eben dieſem Künſtler ſind die Icones et Segmenta illuſtr. e Marmore Tabular. Romae extant. R. 1645. 1738. f. welche funfzig verſchiedene Basreliefs darſtellen. — Unter den Werken des Phil. Thomaſſin findet ſich eine Sammlung von 52

alten, zu ſ. Zeit, (ums J. 1620) in Rom befindlichen Statuen. — Paradigmata Graphices varior. artific. a Ian. de Biſhop. Hag. Com. 1671. f. 102 Bl. Amſt. ſ. a. f. 113 Bl. Beyde Sammlungen, die in mehrern Stücken von einander abweichen, enthalten verſchiedne alte Statuen. — Miſcellanea erud. Antiquit. in quibus Marmora, Statuae, Muſiva, Torevmata, Gemmae, Numism. referuntur et illuſtr. c. et ſtudio Iac. Sponii, Frcft. et Venet. 1679. f. Nur das erſte Buch oder Kapitel; vollſt. Lugd. B. 1685. f. mit K. und gröſtentheils ebendaſſelbe, franzöſiſch, unter dem Titel: Recherches curieuſes d'Antiquit. contenant pluſieurs diſſertat. ſur des Medailles, Bas-reliefs, Statues, Moſaiques et Inſcript. ant. Lyon 1683. 4. mit K. — Romanum Muſeum, ſ. Theſaurus eruditae Antiquitatis, in quo Gemmae, Idola, Inſign. Sacerdotum, Inſtrum. ſacrificiis inſervient. Lucernae, Bullae, Armillae, Fibulae, Clav. Annuli, Teſſerae, Styli, Strigil. Phialae lacrym. Inſtrum. muſical. Signa militar. Marmora, etc. Centum et ſeptuag. Tabul. dilucidantur, cur. . . Mich. Ang. Cauſaei ſ. de la Chauſſé, Rom. 1690. f. 2 B. Ebend. 1707. (die beſte Ausg.) 1736. 1747. f. 2 B. und im 5ten 10ten und 12ten B. des Grävſchen Theſaurus; franz. durch Lorrain, Amſt. 1706. f. — Admiranda Romanar. Antiquit. ac vet. Sculpturae Veſtigia, anaglypt. oper. elabor.... tum in arcubus et vetuſtis ruinis, tum in Capitolio, Aedibus et Hortis viror. princ. . . . . a P. S. Bartoli del. inc. et Not. I. P. Bellori illuſtr. (Rom. ſ. a) fol. Ebend. 1693. f. 83 Bl. (Ein, von Künſtlern, in Anſehung der Güte der Darſtellung, geſchätztes Werk, welches auch Sandrart, jedoch mit Ausnahme von ungefähr 30 Blättern, und dafür eben ſo viel andern, aus den, von Bartoli auch geſtochenen Triumpfbogen, Nürnb. 1692. f. 79 Bl. herausgab, und das ſich auch im 5ten Th. der neuen Ausg. ſ. W. befindet. Ein anderes, ähnliches Werk von P. S. Bartoli, welches im Diction. des Artiſtes . . . Leipſ. 1788. 8. B. 2. S. 171. mit dem Titel: Romanae Magnitudinis Monumenta, 138 Bl. Querfol. angeführt wird, iſt mir nicht näher bekannt.) — Raccolta di Statue ant. e mod. . . . colle ſpoſizioni di P. Aleſſ. Maffei, R. 1704. mit 162 Kupfert. — Recueil de Sculpt. ant. gr. et rom. trouv. dans les Ruines entre Rome et Fraſcati, deſſ. par le Sr. (Lamb. Sigism.) Adam, gr. p. Fehrt, Par. 1729. 1754. f. 62 Bl. — Ioh. Iuſt. Preiſsler Stat. ant. del. ab Edm. Bouchardon, Nor. 1732. f. 50 Bl. (Eines der beſſern Werke dieſer Art.) — Stat. Inſignior. . . . a Ioa. Iuſt. Preiſsler del. aeri inc. a G. Mart. Preiſsler, Nor. 1736. f. 21 Bl. — Collectan. Antiquit. Roman. (Statuae, Gemmae, Picturae) C. Tab. inc. et a R. Venuti not. explic. exhib. Ant. Borioni, R. 1736. f. (Verſchiedene, darüber geführte Streitſchriften ſind in der Bibl. de Peinture des H. v. Murr, S. 328 u. f. angeführt.) — Sculture e Pitture ſacre, eſtratte dal Cimetieri de Roma . . . . colle ſpiegazione (von Bottari) Rom. 1736—1754. f. 3 B. (Sie waren bereits in der Roma ſotteranea di Ant. Boſio, R. 1632. f. 1651. f. bekannt gemacht.) — Rec. d'Antiquités Egypt. Etruſq. Grecq. Rom. et Gauloiſes de Mr. le Comte de Caylus, Par. 1753—1767. 4. 7 Th. Deutſch, Nürnb. 1766 u. f. 4. 4 Th. (Der Rec. des Antiq. des Gaules . . . par Mr. de la Sauvagère, Par. 1770. 4. welcher gewöhnlich als eine Folge dieſes Werkes angegeben wird, gehört gar nicht hieher.) — Les plus beaux Monumens de Rome anc. ou Recueil des

plus beaux morceaux de l'Antiquité. . . . deſſ. et gr. en 120 Pl. Par. 1762. f. (von Barbault) Deutſch, geſt. von G. Chrſtph. Kilian, Augsb. 1767. f. 54 Bl. (Das Werk enthält, auſſer Abbildungen und Gebäuden, einige Altäre, Statuen und Gemählde, ſo wie verſchiedene Basreliefs.) Als eine Folge davon erſchien: Rec. de divers Monumens anc. repandus en pluſieurs endroits de l'Italie, et a Rome, deſſ. p. Barbault et gr. en 166 Pl. Par. 1770. f. S. auch noch den Art. **Flaches Schnitzwerk.** — Monumenti antichi, cio è Pitture, Gemme intagl. Camei, Statue e moltiſſime Baſſirelievi, ſpieg. ed illuſtr. dal. S. Ab. Giov. Winkelmann, R. 1767. fol. 2 B. mit 208 Kpfrt. Deutſch, 1ter Th. Berl. 1780. f. mit 40 Kpfrt. — Raccolta d'antiche Statue, Buſti, Baſſirelievi ed altre ſculture, reſtaurate da Bart. Cavaceppi, R. 1768. f. 60 Bl. (Einen größern Nutzen würde dieſes Werk haben, wenn darin die Ergänzungen wären bemerkt worden.) — Recueil d'Antiquités ou Voyages d'Italie, Par. 1770. 4. 60 Bl. (Gefäße, Dreyfüße, Altäre, u. d. m.) — A Collection of twendy antiques Statues drawn after the Originals in Italy, by Rich. Dalton, engr. by Ravenet, Grignon, Wagner Baron etc. Lond. 1770. (Aus welchen aber wohl Niemand den Geiſt der Originale kennen lernen wird.) — Elegantior. Stat. ant. in variis Romanor. Palatiis aſſerv. c. Dom. Magnan, R. 1776. 4. — Vierzig alte Statuen von Giov. B. Piraneſi. — Voyages pittor. de Naples et de Sicile, Par. 1781—1784. f. 5 Theile in 4 B. mit 400 Kpfrt. Auſſer den Abbildungen und Beſchreibungen von neuern Gebäuden und Gemählden, ſind eine Menge Herkulaniſcher Alterthümer, als das Theater, verſchiedene Gemählde, Arbeiten von Bronze, Gefäße, u. d. m. darin in Kupfer gebracht.) — Voyage pittoreſque de la Sicile, p. Mr. Houel, Par. 1783 u. f. f. (Ob mehr, als 27 Liefer. jede von 6 Blatt bis jetzt erſchienen ſind, weiß ich nicht?) — Chſtn. Frdr. Prangens Magazin der Alterthümer, oder Abbildungen von den vornehmſten geſchnittenen Steinen, Büſten, Statuen, Gruppen, erhabenen und vertieften Arbeiten, Gemählden, Vaſen und Geräthſchaften, Halle 1783—1784. f. 24 Bl. — Monumenti antichi inediti, R. 1785. f. (Ob ſie fortgeſetzt worden, weiß ich nicht?) — Collection des plus beaux ouvrages de l'Antiquité, Statues, Buſtes, Groupes, Bas-reliefs, Vaſes, Trophées, Ornemens d'Architecture etc. Choiſis parmi les Monumens des Etruſq. Grecs, et Romains, gr. p. Willemin, Par. 1787. (Ob mehr, als die zwey erſten Lagen fertig geworden ſind, iſt mir nicht bekannt. —

III) Beſondere Beſchreibungen und Abbildungen von **Geräthen** aller Art. Blos litterariſch handeln, unter mehrern, davon: Nic. Guibertus De murrhinis Vaſis, Diſſert. Frcft. 1597. 8. — Fort. Licetus, De Lucernis Veter. recondit. Lib. VI. Utr. 1652. f. — Ioach. Felleri Diatr. de Lucernis Antiquor. ſubterr. Lipſ. 1661. 4. — Oct. Verrarius de Lucernis recond. Veter. Patav. 1686. 4. und im 12ten Bande des Gräviſchen Theſaurus, S. 993. — Dan. Guil. Molleri de perennibus Veter. Lucernis, Diſſert. Alt. 1705. 4. — Oſſervazioni ſopra alcuni frammenti di vaſi Antichi di vetro, ornate di Figure, trovate ne Cimeteri di Roma, da fil Buonarotti, Fir. 1716. 4. — Ioa. Fr. Chriſt De murrhinis Veter. Diſſert. et de Vaſculis Coroll. Lipſ. 1743. 4. — Auch findet ſich in den Philoſophical. Transact. vom Jahre 1684. S. 806 ein Aufſatz von Rob. Plott; und in der Galleria di Minerva, Ven. 1696—1717.

1696—1717. f. 7 B. im 6ten B. ein paar Briefe von Fr. Caroli, und Giovb. Urſati. — — Abbildungen liefern: Le Antiche Lucerne ſepolcrali . . . diſegnate et intagl. da P. S. Bartoli, c. oſſervaz. da G. P. Bellori, R. 1691. 1704. 1729. f. 119 Bl. Lat. Lugd. B. 1728. f. und in dem 12ten B. S. 1. des Gronovſchen Theſaurus. (Wofern, wie gewöhnlich behauptet wird, P. S. Bartoli, bereits 1670 geſtorben, und das Werk nicht erſt nach ſeinem Tode ausgegeben worden iſt: ſo muß eine frühere, als die angezeigte erſte Ausg. davon vorhanden ſeyn) — Muſei Paſſerii Lucernae fictiles, Piſ. 1739—1751. f. 3 B. — Raccolta de vaſi diverſi formati da illuſtri arteſici antichi . . . da Lor. Fil. Roſſi, Rom. 1713. f. 51 Kpfrt. — Collection of Etruſcian, Greek and Roman Antiq. from. the Collection of the H. W. Hamilton . . . (engliſch und franzöſiſch) 1ter Band. Nap. und Par. 1766. (1768.) f. mit 107 Kpfrt. worauf ſo wohl die Formen, als die Mahlereyen von überhaupt 38 Etruscischen Gefäßen abgebildet worden ſind. 2ter Band, ebend. 1770. f. mit 130 Kpfrt. von 38 Gef. (wobey ſich zugleich eine Abhandl. von dem Gebr. der Gefäße bey den Alten, von der Art, wie ſie gemahlt ſind, u. d. m. befindet) 3ter Band, 1775. f. mit eben ſo viel Kpfrn. (nebſt einer Geſch. der Bildhauerkunſt.) Ob- und wenn der 4te verſprochene Band erſchienen iſt, weiß ich nicht; wohl aber hat S. David die erſtern Bde. in 4. und 8. Par. 1786 u. f. nachgeſtochen.

IV) Beſondere Abbildungen von **Mahlereyen** der Alten. Auſſer der wichtigen Sammlung derſelben in der Antichità d'Ercolano, und in dem vorhin angezeigten Werke von den Etruscischen Gefäßen: Commentar. in veterem picturam Nymphaeum refer. von Luc. Holſteinus, R. 1676. f. und im Grävischen Theſaurus, B. IV. S. 1797. (Es war im Pallaſte Barbarini befindlich, ſoll aber jetzt ſo verdorben ſeyn, daß es nicht mehr gezeigt wird.) — Le Pitture antiche delle Grotte di Roma, e del Sepolcro de' Naſoni . . . diſegn. ed intagl. alla ſimilitudine degli ant. originali da P. S. Bartoli . . . . ed illuſtr. da G. Bellori, ed. a Mich. Ang. Cauſeo, R. 1680. Verm. und verb. ebend. 1706. f. Lat. im 12ten B. S. 1021. des Grävischen Theſaurus, und einzeln, Rom. 1738 und 1750. f. 94 Bl. — Rec. de Peintures ant. imitées fidelement pour les couleurs et pour le trait d'après les deſſeins coloriés faits p. P. S. Bartoli, P. 1757. f. verm. mit 17 Bl. Par. 1784. f. (Mariette und Caylus, welche urſprünglich den Abdruck derſelben beſorgten, ließen nur 30 Exemplare abziehen, daher das Werk anfänglich ſelten war. Es ſtellt Fresko-Mahlereyen aus der ſo genannten Caſa di Tito und aus andern Ruinen dar.) — Picturae Etruſcor. in Vaſculis . . . . expl. et illuſtr. a I. B. Paſſerio, R. 1767—1775. f. 3 B. mit 300 Kpfrt. — Le antiche Camere delle Terme di Tito, e le loro pitture reſtituite, diſ. intagl. ed color. da Lud. Mirri, deſcr. dell' Ab. Giuſ. Carletti, Rom. 1776. f. — Collection des Peint. ant. qui ornoient les Palais, Thermes, Mauſolées, Chambres ſepulcral. des Emp. Tite, Trajan, Adrien et Conſtantin, gr. en 33 pl. dans le gout du deſſein rehauſſé, avec leur deſcript. hiſtor. Rome 1782. f. — Pitture antiche ritrovato nella ſcavo aperto di Ordinè di Pio VI. in una vigna, an. 1780. inc. et publ. da Giov. Caſſini, R. 1783. f. (ſchwarz und roth abgedruckt) — Deſcription des Bains de Titus, ou Collect. des Peint. trouv. dans les Ruines des Thermes de cet Empereur, gr. ſous la direction de Mr. Pance, Par. 1786. f. (Ob mehr als die drey erſten Lie-

ferungen fertig geworden ſind, iſt mir nicht bekannt.) — — Auch gehören, in ſo fern der größte Theil aller dieſer Alterthümer noch immer in Italien befindlich iſt, die Beſchreibungen verſchiedener dahin gemachten Reiſen hieher; von welchen ich mich, mit Anführung folgender begnüge: Travels by Blainville, Lond. 1747. 4. 3 B. Deutſch, Lemgo 1765. 4. 3 B. — J. G. Keyßlers Reiſen, Han. 1751. 4. 2 B. — Voyage d'un François (de la Lande) en Italie fait dans les Années 1765 et 1766. Ven. et Par. 1769. 12. 8 B. Yverd. 1770. 8. 9 B. (aus welchen vorzüglich die hiſtoriſch kritiſchen Nachrichten von Italien . . . von J. J. Volkmann, Leipz. 1770—1771. 8. 3 B. verm. 1777. 8. 3 B. mit Zuſätzen aus H. Bernoullis Reiſebeſchreibung, wodurch das Buch nicht viel gewonnen hat, gezogen worden ſind) — Des Freyh. v. Riedeſel Reiſe durch Sicilien und Groß-Griechenland, Zür. 1771. 8. u. a. m. —

V) Beſondre Beſchreibungen und Abbildungen von alten **Münzen**: als **zuerſt** von den **Sammlungen** derſelben. Von der im **Vatikan**: Albanum Muſaeum, h. e. Antiqua Numiſm. maximi moduli, aurea, argentea, aerea, ex Muſ. Alex. Card. Albani in Vaticanam Bibl. a Clemente XII. . . . translata, et a Rud. Venuti notis illuſtrata, Rom. 1739—1744. f. 2 Th. mit K. — Von der **Königlich Neapolitaniſchen**, in dem Pallaſte Capo di Monte: I Ceſari in oro ed argento, in medaglioni, in metallo grande ed in metallo mezzano, raccolti nel Farneſe Muſeo e public. colle loro congrue interpretazioni di Paol. Pedruſi, e Pietro Piovene, Parm. 1694—1727. f. 10 Bde. (Mehrere Nachrichten von dieſem übrigens ſehr reichen Cabinette ſind mir nicht bekannt.) Von der zu **Piſa**: Numiſm. aerea ſelect. maximi Mod. e Muſeo Piſano, ol. Corrario, Venet. (1741.) f. mit K. wozu Alb. Mozzoleni Commentar. . . in Monaſt. Bened. Caſini 1740. f. und Animadverſiones . . . ebend. 1741—1744. herausgab. — Von der **Venetianiſchen**: Theſaur. Numiſm. antiquor. et recentior. ex auro, arg. et aere, a D. Petro Mauroceno coll. et Reipubl. Venet. legatus, Ven. 1683. 4. mit K. — Von der **Florentiniſchen**: dem vorhin angeführten Saggio iſtorico des Bencivenni, Flor. 1780. 8. 2 B. zu Folge, ſollen die alten Münzen darin ſich auf 14000 belaufen; aber, außer den, in dem 4ten—6ten B. des bereits gedachten Muſei Florentini, welches auch den beſondern Titel: Antiq. Numiſm. aur. arg. . . . et aerea . . . führt, beſchriebenen und abgebildeten, iſt, meines Wiſſens, kein beſonderes Verzeichniß vorhanden. — Von der **Königlich Franzöſiſchen**: Eine eigentliche umſtändliche Beſchreibung davon iſt mir nicht bekannt; aber in Kupfer geſtochen ſind von Boiſſiere 41 Bl. f. und, als Folge davon, von P. Giffart, 61 Bl. f. erſchienen, welche zu der Collection des Eſtampes du Cabinet du Roi gehören; die erſtern hat Laur. Beger, mit dem lat. Titel: Numiſmat. mod. max. ex Cimeliarcho Lud. XIV. ad exemplar. Par. ſervato et ord. Numiſm. et numero XLI tabular. Eleuther. (Berol.) 1704. f. nachgeſtochen. — Von der **K. K. Sammlung zu Wien**: Numiſm. aerea max. mod. primique duodecim Auguſti ex auro, dudum Romae in Coenobio Carthuſiae nunc Viennae Auſtr. in Gaza Caeſarea, R. 1727. f. mit K. c. annotat. N. I. N. Vien. Auſtr. 1750. f. Numiſm. Cimelii Caeſar. Auſtr. Vindobonenſis . . . quor. rarior. icon. caet. Cat. exhibet. c. Val. du Val. et Erasm. Froelich. Vind. 1754—1755. f. 2 Th. Catal. Muſ. Caeſ. Vindobon. nummor. vet. diſtrib. in partes duas, quar.

prior monetas urb. populor. reg. altera Romanor. complectitur . . . deſcr. Ioſ. Eckhell, Vien. 1779. f. 2 B. mit 8 Kpfrt. Syll. I. Numor. vet. anecd. Theſ. Caeſar. c. comment. I. Eckhell, Vien. 1786. 4. — Von der K. Preußiſchen: S. den vorher angezeigten Theſ. Brand. ſelect. Col. March. 1696—1701. f. 3 B. mit K. — Von der K. Däniſchen: Olig. Iacobaei Deſcript. Muſ. Chriſt. V. Hafn. 1696. f. mit Kupf. Verm. durch Joh. Lauerenz, ebd. 1716. f. — Von der (ehemaligen) Sammlung der Königin Chriſtina: Medailles du Cab. de la R. Chriſtine, gr. p. P. S. Bartolo avec les Comment. de Sig. Havercamp, (lat. und franzöſ.) Haye 1742. f. mit 63 Kpfrt. Num. ant. aur. argent. et aer. in Theſ. Chriſtinae . . . aſſerv. a Franc. Camelo in ord. redact. R. 1690. 4. Alex. de Lazarae Chriſtinae, Suec. Reginae, Imperat. Caeſarumque a Pompejo ad Carol. M. Numiſm. ſeries, Pat. 1669. 4. — Von der Herz. Würtembergiſchen: Cimeliarch. ſ. Theſ. Numiſm. tam. antiq. quam modernor. aureor. argenteor. et aeneor. Duc. Wurt. Stutg. 1709. f. — Von der Herzoglich Weymarſchen: Sal. Franckii Explicat. brev. Numophil. Wilhelmo Erneſtini, Vin. 1723. f. mit K. — Von der Herz. Gothaiſchen: Gotha nummar. ſiſt. Theſ. Friderici Numiſm. antiq. . . . c. Sig. Liebe, Amſt. 1730. fol. mit K. Auch iſt die Medaillenſammlung des H. v. Schachmann dahin gekommen; und folglich gehört noch der Catal. raiſonné d'une Collection de Medailles 1774. 4. mit K. dazu. — Von der Pfälziſchen: S. den vorher angezeigten Theſ. ex Theſ. Palat. ſelect. von Laur. Berger, Heidelb. 1685. f. — Von der Oxfordiſchen: Numor. antiquor. ſcriniis Bodlejanis recondítor. Catal. . . . cur. Th. Wiſe, Oxon. 1750. ebd. 1784. mit K. — Privat-Sammlungen nach dem Alphabet: I. Bapt. Altini Num. Urb. graec. Reg. Viror. illuſtr. Familiar. roman. romanorumque Imperat. . . . Par. 1640. f. — Numiſm. quaedam cujusc. formae et Metalli Muſ. Honorii Arigoni, Ven. Tarv. 1741—1745. f. 3 B. mit K. (gehört zu den wichtigern) — Raccolta di Medagl. ant. Imperiali, da Pell. Aſcani, Moden. 1677. 12. — Catal. Numiſm. antiq. ex auro, arg. et aere Iac. de Bary, Amſtel. (ſ. a.) 4. mit K. — Numiſm. rarior. Becceleriana, conſign. et expl. D. Capello, Hamb. 1684. f. Ebend. 1750. f. mit K. — Ioh. Guil. de Berger Muſeum, ex Num. ant. Gemmis inſculpt. exſculptisque. conſt. Lipſ. 1754. 8. — Catal. du Cab. des Medailles de Mr. Bonrepos, Amſt. 1700. 8. — Catal. Numiſm. Antiq. ex auro, arg. et aere, ut et Gemmar. lapidumque, pretioſ. Alb. Boſch, Hag. Com. 1729. 8. — Numophylac. Burkhardianum . . . . Helmſt. 1740.—1745. 8. 2 B. (Wofern irgend ein ächter eherner Otto vorhanden iſt: ſo hat er ſich in dieſer Sammlung befunden.) — Laur. v. Camper Catal. veter. et recentior. Numiſmat. Amſtel. 1724. 8. — Selectoria Numiſm. in aere max. moduli e Muſeo Franc. de Camps, c. interpret. D. Vaillant, Par. 1695. 4. mit K. — Scelta de' Medaglioni più rari nella Bibl. del. Card. Gasp. Carpegna, R. 1679. 4. mit K. (Und Erläuter. von Gio. P. Bellori.) Ebend. ſ. a. 4. mit Bem. von Ph. Buonarotti. Lat. c. Ioſ. Monterchii Gomment. Amſt. 1685. 12. (Carpegna war einer der erſten, welcher blos ſo genannte Medaillons ſammelte; in der erſten Ausgabe der angezeigten Schrift ſind deren 23, in der zweyten 129 abgebildet.) — Cat. des Medailles du cabinet de Nic. Chevalier,

valier, Amſt. (ſ. a.) Cat. des medailles doubles du cab. de Nic. Chevalier, Utr. 1707. 4. — H. Clauſſens Münzcabinet, Hamb. 1738. 4. — Guil. de Craſſier Ser. Numismat. antiquor. tam. graecor. quam romanor. . . . Aug. Ebur. 1721. 8. — Imperator. romanor. Numism. aurea a Iul. Caeſ. ad. Heraclium . . . edita ex Muſ. Caroli Duc. Croyi et Arſchotani, p. Io. de Bie in aes inc. et a Ioa. Hemmelario . . explicata. Antv. 1614. 1627. 4. Berol. 1705. 4. (durch Laur. Berger) Vermehrt, und mit dem Titel Imperat. Romanor. Numism. aurea, argentea, aerea a I. Caeſ. uſque ad Valentinianum . . . Antv. 1617. f. (bey Andr. Schotts lat. Ueberſ. der Dialogen des Agoſtini) Ferner, mit der Aufſchrift: Imper. rom. Num. aur. arg. aerea a Romulo et Iul. Caeſ. uſque ad Iuſtinianum . . . c. Com. Alb. Rubenii, Antv. 1654. f. (Die neuen Zuſ. ſind aus dem Muſeo des Nic. Roccok gezogen.) Ebendieſelben, c. Laur. Begeri annot. Berol. 1700. f. und endlich c. Rud. Smids Romanor. Imperat. Pinacotheca, rec. Sig. Havercamp, Amſt. 1748. 4. — Gisb. Cuperi Gazophylacium Monetar. priſcar. et recentior. Amſt. 1718. 8. — Cat. Numism. antiquor ex auro, arg. et aere, Roman. et Graec. quae coll. Chriſt. Com. de Daneſchiold, Hafn. (ſ. a.) 4. — Eggelianum Numophylac. ſ. Catal. nummor. tam antiquor. q. recentior quos I. H. Eggelingus collegit, Brem. 1714. 8. — Numophylac. Ehrencronianum, cont. apparat. antiquor. aeque ac recent. Numism. a Frd. Adolph Hanſen ab Ehrencron collector. ſ. l. et a. 4. — Numism. elegant. Muſei Abbat. St. Genovefae, ex aere, bey der 2ten Ausg. der Select. Numism. antiq. e Muſ. Pet. Seguini, Lut. Par. 1684. 4. S. auch das vorher angeführte Cabinet de la Bibl. de St. Genevieve. — Compendio delle Medaglie che ſi trovano nello ſtudio di Franc. Giacomelli, in Maſſa 1717. 8. — Nummophylac. I. Zach. Gleichmanni, ſ. l. 1732. 8. — Glockianum Numophyl. ſ. Collect. veter. Nummor. tam Graecor. quam Romanor. Ant. Phil. Glockii, Frcft. ad M. 1735. 8. — Cat. Numism. antiq. omnis moduli, Graecor. Romanor. etc. quae colleg. Ioa. Grammius, Hafn. 1758. 8. — Catal. Numism. antiquor. quae coll. N. de Hahn, Wirceb. 1753. 4. — Conſpectus Numor. t. antiquor. q. recentior. omnis metalli atque moduli a Phil. I. Hartmanno collector. R. ſ. a. f. — Theſ. Numismat. . . . Carol. Heidani, Lugd. B. 1697. 8. — Catal. Thecae numismat. Heſſelcanae, cont. numism. aur. arg. et aerea t. vet. q. recentior. Amſtel. 1747. 8. — Numophyl. Hollanderianum, conſcr. a I. I. Saheuchzero, Tigur. 1717. 8. — Numophyl. Hudemannianum, Gluckſt. 1715. 8. 2 Th. — Nummor. veter. Populor. et urb. Graec. qui in Muſeo G. Hunter aſſervantur, Deſcript. Auct. Combe, Lond. 1782. 4. mit 68 Kpfrt. — Conſignat. rarior. Numism. ant. med. et rec. aevi, quae Alb. Frdr. Hynitſch coll. Ber. (ſ. a.) 8. — Enumerat. Num. . . . graec. et romanor. A. I. Ithe. Bern. 1777. 4. — Münz-Cabinet von alten Münzen, geſammelt durch Heinr. Kaufmann, Hamb. 1747. 8. Sam. Kupferi Collect. Numism. veter. et recent. Bern. 1750. 8. — Ind. Nummor. Val. Ern. Loeſcheri, cont. nummos ant. graec. et roman. Dresd. 1752. f. — Nummophylac. Chr. Theoph. Ludovici . . . . Vitteb. 1731—1743. 8. 2 Th. — Nummophyl. Luederianum ant. et recent. . . . Hamb. (1678.) f. — Series Numism. antiq. graec. et roman. quae congeſſit Henr. Adr.

a Mark (Hag. Comit. 1727.) 8. — Muſeum Mazzuchellianum (zu Brescia ſ. Voy. d'un François B. 8. S. 402. 1te Ausg.) Ven. 1763. f. 2 B. — Nummi Imperat. romanor. ex auro atque argento quae venal. praeſt. apud Mecherinum et Diodatum, Flor. 1747. 4. Nummophyl. Ger. Wolt. Mollani et Ioa. Chr. Boemeri, Cell. 1744. 8. — Muſeum Mullianum, ſ. Index Nummor. graec. et romanor. quos colleg. Thad. Mull, Amſtel. 1755. 8. — Muſ. Muſſelianum, ſ. Num. antiq. cont. reg. Maced. Aegypt. Syr. Oſtrogoth. num. et veter. populor. Urb. Caeſ. Tyrannor. numiſm. max. mod. et nonnulli familiar. roman. a Iac. Muſellio coll. et ed. Ver. 1750. f. 3 Th. Numiſm. recens acquiſita, Ver. 1760. f. — Neuhauſianum Muſ. ſ. Nummi graec. rom. etc. coll. a Meinh. Neuhauſs, Ber. 1717. 4. — Muſ. Niccolianum, ſ. Imperat. romanor. reg. Populor. et Urbium Num. aur. quae Florent. in Muſeo Ph. Niccolini aſſervantur, Deſcript. (Flor.) 1728. 4. — Numiſm. Hieron. Equitis Odam . . . R. 1742. 4. — N. Oderici Numiſm. graeca non ante vulgata, quae Anton. Benedictus e ſuo maxime et Amicor. Muſeis ſelegit, R. 1778. 8. mit K. — Iac. Oiſellii Theſaur. ſelector. Numiſmat. antiq. quo praeter imagines et ſeriem Imperat. Rom. a C. Iul. Caeſ. ad Conſtantinum M. uſque quidquid fere monumentor. ex romana antiquitate in numis veter. reſtat, reconditum eſt. Amſtel. 1677. 4. — Theſaurus Numiſmat. e Muſeo Car. Patini (Amſtel.) 1672. 4. mit K. — Numiſm. antiq. in tres partes div. colleg. et aeri incidi curav. Thomas, Pembrochiae et Montis Gomerici Comes, Lond. 1742. und 1746. 4. 306 Bl. — Cat. Numiſm. antiq. t. graec. q. romanor. congeſt. a Caſp. de Pfau, Stuttg. 1745. 8. — Catal. Muſei numiſm. Scheuchzero-Peyeriani, in quo rariora tantum huj. Muſ. numiſmata deſcribuntur, cetera indicantur . . . ſ. l. et a. 8. — Io. Frdr. Schoepperlini Numi rarior. aut attriti . . . Onold. 1757. 8. — Guſt. Schroedteri Theſ. Nummor. ant. et recent. Hamb. 1729—1731. 8. 2 Th. — Selecta Numiſm. ant. e Muſ. Pet. Seguini . . . Par. 1666. 4. mit K. Verm. ebend. 1684. 4. — Ioa. Speelmann Gaza Graecor. Roman. et recentior. Numiſm. . . . Amſt. 1698. 8. — Ott. Sperlingii Theſ. Numiſm. antiq. Hamb. 1717. 4. — Catal. van een Cabinet met Medailles, verz. door Corn. Aſc. van Sypeſteyn, t'Haerlem 1745. 8. — Muſei Theupoli antiq. Numiſm. olim coll. a Ioa. Dam. Theupolo, auct. et ed. a Laurentio . . et Federico . . . fratribus, Ven. 1736. 4. 2 B. mit K. (gehört zu den wichtigern) — Turnonenſis Colleg. Soc. I. Nummi vet. Aven. 1731. 8. — Catal. abregé des Medailles du cab. de Mr. Duvau, Troy. 1758. 12. — Muſeum Vilenbrockianum, compl. Numiſm. antiq. . . . ſ. l. et a. 8. — Numophylac. Acad. Upſalienſis, P. 1. Numiſm. quae famil. roman. audiant, expl. Auct. Ev. Ziervogel, Upſ. 1753. 4. — Cat. Numiſm. t. graec. c. romanor. ex omni aere . . Corn. Alex. de Vrienz, Gött. 1754. 8. — Cat. von alten, raren, griechiſch- und römiſchen Münzen . . . geſ. von Joh. G. v. Wichmannshauſen, ſ. l. 1747. 8. — Selecta Numiſm. ant. ex Muſeo Iac. de Wilde, Amſtel. 1692. 4. mit Kpf. Wildianum Muſ. cuius pars prima Numiſm. antiq. . . . compreh. Amſtel. 1741. 8. — Cat. van antique, goude, ſilvere en koppere Med. uit het Cabinet van Nic. Witſen, Amſt. 1728. 8. — Catal. Bibliothecae Numiſmatum ac operis priſci theſ. Ioa. de Witt, Amſtel. 1701. 8. —

8. — Frid. Sig. Witzleben Select. quaed. Numism. graec. hactenus inedita, Lipſ. 1754. 4. — Cat. van een uitmuntend Cab. met antique en moderne Med. nagelaten by Abr. Zelk v. Wouw Gravenh. 1734. 8. — Chr. Wreen Numism. antiq. Sylloge popul. graec. municipiis et colon. rom. cuſ. Lond. 1708. 4. — — Werke, worin zweytens die übrig gebliebenen, in verſchiedenen Sammlungen zerſtreuten, Münzen der alten, hier vorzüglich in Betracht kommenden, Völker, mit Rückſicht auf ihre Geſchichte, beſonders geſammelt, und gröſtentheils auch abgebildet worden ſind: Hiſtoria Ptolomaeor. Aegypt. Reg. ad fidem Numismat. accom. per Io. Foy Vaillant, Amſtel. 1701. f. mit K. — Seleucidarum Imp. ſ. Hiſtor. Regum Syriae per Io. Foy Vaillant, Par. 1681. 4. Hag. Com. 1732. f. mit Kupf. Annales Reg. et Rer. Syriae, num. veter. illuſtr. ab obitu Alex. M. ad Cnej. Pompejum adv. Auct. Erasm. Froelich, Viennae 1744. f. mit K. Deſcript. Nummor. Antiochiae Syr. ſ. Specimen Artis crit. nummariae, Auct. I. Eckhell, Vien. 1786. 4. — Arſacidarum et Achaemenidar. Imper. ſ. Reg. Parthor. Ponti, Bosphori etc. Hiſt. ad fidem numism. accom. p. I. Foy Vaillant, P. 1725. 4. 2 B. mit K. Ebend. (oder vielmehr Leipzig) 1728. 8. 2 Bde. Hiſt. des Rois de Thrace et de ceux du Bosphore Cimmerian, eclairci p. des Medailles, p. Mr. Cary, Par. 1752. 4. mit K. — Numismat. Reg. Macedoniae omnia ... hactenus edita, additis ineditis et nondum deſcriptis, tab. aen. repraeſ. digeſſit, deſcripſ. Ioa. Iac. Gesnerus. Praefixa ſunt Proleg. de Theſ. univerſali omnium Numism. Graec. et Rom. ... Cap. de Numismat. graec. praeſt. uſu et raritate et le Catal. des Méd. gr. du Cab. de Mr. de Formont de la Tour, Tig. 1738. f. — Reg. veter. Numism. anecd. aut perrara not. illuſtr. ſtud. Fr. Ant. Com. de Khevenhüller, Vien. (1752) 4. mit Kupf. Nova acceſſio ad Numism. Reg. Veter. anecd. aut perrara, Auct. Erasm. Froelich, Vien. (1756) 4. mit Kupf. Notitia elementar. Numism. antiq. illor. quae Urb. liberum, Reg. et Princip. ac perſonar. illuſtr. appellantur, Auct. Er. Froelich, Vien. 1758. 4. m. K. — Ioa. Iac. Gesneri Numism. Reg. Syriae, Aegypti, Arſacidar. Populor. et Urb. Graec. Imper. rom. lat. et gr. Tig. 1735. f. mit K. Appendic. ad Numism. gr. Populor. et urbium, a Iac. Gesnero tab. aen. repraeſent. cura et ſtud. Aloyſii Com. Chriſtiani ... Vien. 1769. 4. (2te Aufl.) — Recueil de Medailles de Rois ... et de Medailles de Peuples et de Villes ... qui n'ont point encore été publ. ou qui ſont peu connues, mit den dazu gehörigen Supplementen und Zuſ. Par. 1762 — 1778. 4. 12 B. mit K. Numi vet. anecdoti, ex Muſ. Caeſar. Vindob. Florent. Granelliano, Vitzaiano, etc. coll. et illuſtr. I. Eckhell, Vind. 1775. 4. 2 Th. Populor. et Reg. Numi veter. inediti, coll. et illuſtr. a Franc. Neumanno, Vindob. 1779. 4. — Hubert. Goltzii Sicilia et Magna Graec. ſ. Hiſtor. Urbium et Populor. Graec. .. Lib. 1. Brug. Flandr. 1576. f. mit 118 Sicil. und 216 Münzen von Gr. Gr. C. ſchol. Andr. Schottii, Antv. 1618. f. und im 4ten B. ſ. ſämmtl. Werke, ebend. 1645. f. 4 B. 1708. f. 5 B. ſo wie im 6ten B. des Theſaur. Sic. — Graec. ejusque Inſular. Numism. ab Hub. Goltzio quond. ſculpta, et Lud. Nonnii Comment. illuſtr. Antv. 1620. f. und im 3ten B. der ſ. W. mit mehr, als 330 M. — Proſperi Pariſii rarior. magn. Graec. Numism. Phil. II. et Phil. III. Hiſpan. Reg. obl. ..

cur. I. G. Volckamero (Norimb.) 1673. f. mit K. — Auch liefern noch Beyträge zu den Münzen von Groß-Griechenland überhaupt, die: Sicilia deſcr. con Medaglie da Fil. Paruta, Palermo 1602. f. mit Zuſ. von Leon. Agoſtini, Rom 1649. f. Verm. von Marc. Maier, Lyon 1697. f. Lateiniſch, mit vielen Zuſ. von Sigisb. Havercamp, Lugd. B. 1723. f. 3 B. mit Kupf. und im 6ten — 8ten Bd. des Theſ. Sic. Beſondre Correzione ed Aggiunte gab der Prz. von Torremuzza, Pal. 1770 — 1774. 8. 5 Th. heraus; und von eben dieſem erſchienen: Siciliae Populor. et Urb. Reg. et Tyr. Nummi, Sarac. epocham anteced. Pan. 1781. f. mit 107 (nicht zum beßten gerathenen) Kupfern. Ferner finden ſich noch Sicilianiſche Münzen in der Dichiarazione della pianta dell' ant. Siracuſa ... da Vinc. Mirabella, Nap. 1613. 4. 1633. 4. mit K. Lat. im 11ten Th. des Theſ. Sic. In des Piet. Carrera Memor. hiſtoriche della Citta di Catanea, Cat. 1639. f. 2 B. Lat. im 10ten B. des Theſ. Sic. In des Agoſt. Inreges Annali della Citta di Palermo ... fin all' anno 1280. Pal. 1649. f. 3 B. Lat. im 14ten Th. des Theſ. Sic. In der Stor. di Aleſa, ant. Citta di Sicilia ... da Selin. Dragontes, Pal. 1753. 4. mit K. und im 2ten Theil von I. Phil. d'Orville Sicula ... Amſt. 1764. f. 2 Th. mit K. Ingleichen gehört hieher: Il Regno di Napoli e di Calabria, deſcr. con Medaglie da Mario Maier, nella Haya 1723. f. mit K. Bruttia Numismatica, ſ. Bruttiae, hod. Calabriae, populor. Numism. .... a Dom. Magnan, Rom. 1773. f. mit 124 Kupfern. Lucania Numism. ſ. Leucaniae populor. Numism. ... a Dom. Magnan, Rom. 1775. 4. mit K. Ioa. Harduini Nummi ant. Populor. ac. urb. illuſtrati, Par. 1684. 4. Verb. in ſ. Opuſc. ſelect. Amſtel. 1709. f. S. 1. u. f. — Del Teſoro Britannico Parte I. ovvero il Muſeo numario ove ſi contengono le medaglie greche e latine in ogni metallo e forma, Lond. 1719. 4. 2 B. Ital. und Engliſch; Lat. durch Aloyſius, Gr. Chriſtiani (Khevenhüller) und Joſ. Khell, Wien 1762 — 1764. 4. 2 B. mit Kupf. (Das Werk enthält größtentheils nichts, als gr. Münzen; aber iſt, leider! ſehr ſchlecht gerathen) Numism. Imperat. Auguſtor. et Caeſar. a populis romanae ditionis, *graece* loquentibus ex omni modulo percuſſa ... coll. a Ioa. Foy Vaillant, Par. 1698. 4. Verm. Amſtel. 1700. f. Appendicula dazu von Er. Fröhlich 1734. 8. mit Kupf. und in ſ. Quatuor Tent. in re numar. veter. ebend. 1737. 4. Appendic. duae novae, von ebend. Vien. 1744. 8. mit K. und bey ſ. Schrift De famil. Vaballathi Num. Vind. 1762. 4. (Noch anſehnliche Zuſätze dazu ſind in dem Theupoliſchen Cabinette enthalten.) — Numism. aer. Imper. Auguſt. et Caeſar. in Coloniis Municip. et Urbibus jure lat. donat. ex omni modulo percuſſa, coll. a Ioa. Foy Vaillant, Par. 1688. f. 1697. f. Ioa. Harduini Antirrheticus de Numis ant. Coloniar. et Municipior. a Ioa. Foy Vaillant edit. Par. 1689. 4. — Miſcell. Numismat. in quibus exhibentur Populor. inſigniorumque Viror. Numism. omnia in var. per Europam Numophyl. acc. deſcr. a Dom. Magnan, R. 1772. 4. 4 B. mit K. — Hub. Goltzii Faſti Magiſtratuum et Triumph. romanor. ab urbe condita ad Aug. obitum ... Brug. Flandr. 1566. f. mit 748. M. und im 1ten B. der ſämmtl. Werke. — Familiae Romanae quae reperiuntur in ant. numismatibus, ab urbe condita ad tempora divi Auguſti. Ex Bibl. Fulvii Urſini, adſ. XXX. fam. ex Libr. Ant. Auguſtini, Rom. 1577.

f. Car. Patin reſtit. recogn. aux. Paris. 1663. f. Ohne die Erklärung in Queerfol. (von 110 Geſchlechtern) — Abr. Gortaei Theſ. Numism. romanor. aureor. argent. et aereor. ad Familias ejus urbis ſpectant. uſque ad obitum Aug. Acc. ejusd. Paralipomena, ſeu typi nummor. roman. quos a Fulv. Urſino partim non editos, part. non ita editos poſſidet (Antv.) 1605. f. Amſtel. 1608. f. mit K. — Nummi antiq. Familiar. romanar. perpet. interpret. illuſtr. a Ioa. Foy Vaillant, Amſt. 1703. f. 2 B. (Von 220. Geſchlechtern und mit 1800 M.) — Theſ. Morellianus, ſ. Familiar. rom. Numism. omnia .... accur. delineata, et juxta ordinem F. Urſini et C. Patini diſpoſita ab Andr. Morellio. Acc. Numi miſcell. urbis Romae, Hiſpan. et Goltziani dubiae fidei omnes c. Comment. Sig. Havercampi, Amſtel. 1734. f. 2 B. C. comment. Schlegelii, Haverc. et Gorii ... et praef. Pet. Weſſelingii, Amſt. 1752. f. 3 B. (Von 206 Geſchl. mit 2550 M. — Le Imagini, con tutti i riverſi trovati .... de gl' Imperatori, tratte dalle medaglie ... da En. Vico, Lib. I. Ven. 1548. 4. Lat. Parma 1554. 4. Aen. Vici, ex Libr. XXIII. Commentar. in vetera Imp. Numism. Lib. I. (von Cäſars Münzen) Ven. 1562. 4. und c. Ioa. B. Duvallii, Par. 1619. 4. Reliqua Libror. Aen. Vici ad Imperat. (bis auf den Lucius Verus) Hiſtor. ex ant. nummis pertinent. a Iac. Franco ed. Ven. 1601. 4. und c. I. B. Duvallii, Par. 1630. 4. Auch gehören hieher die Annotat. in XII. prior. Caeſ. Numism. ab And. Vico olim edita, nov. additis eorund. Caeſ. Imag. maj. forma aere inc. c. I. P. Bellorii, R. 1730. f. (Wegen der Bildniſſe der Kaiſerinnen von eben dieſem Schriftſteller, ſ. den Art. **Portrait**) — Hub. Goltzii C. Iul. Caeſar, ſ. Hiſtor. Imperat. Caeſarumque romanor. .. Lib. I. Brug. Fl. 1563. f. mit 57 Kpfrt. Ebendeſſelben Caeſar Auguſtus ſ. Hiſt. Imp. Caeſar. romanor. .. Lib. II. Brug. Fl. 1574. fol. mit 83 Kupfrt. Beyde Werke, verm. mit 66 Münzen des Tiberius, (aus dem Cabinet des Nic. Roccok) und mit Erläuter. von Lud. Nonnius, Antv. 1620. f. und im 2ten Bande der ſämmtl. W. — Ad Occonis Numism. Imperat. rom. a Pomp. Magno ad Heraclium, Antv. 1579. 4. Sehr verm. Aug. 1601. 4. aber ohne Kupfer; mit Kupfern und vielen Zuſ. und Erläuter. von Franc. Mezzabarba, Mediol. 1683. f. Cura Phil. Argelati, ebend. 1730. f. — Lev. Hulſii Ser. Imper. rom. Numism. a I. C. ad Rud. II. Frcft. 1603. 8. mit K. — G. Chanlers Nieuwe Keyſers Chronica, van Jul. Cäſ. tot op dem K. Matthias, t'Amſterd. 1617. f. mit K. — Medailles ... ant. d'Imperatrices rom. p. Bapt. le Meneſtrier, Dij. 1625. fol. 1627. 1642. 4. — Comment. hiſtor. contenans l'Hiſt. de Emp. Imper. Ceſ. et Tyran de l'Empire Rom. p. Jean Triſtan 1635. f. Sehr verm. ebend. 1644. f. 3 B. mit 1300—1400. M. Il Bonino ovvero Avertini al Triſtano intorno agli errori delle Medaglie nel Tomo primo de ſuoi Comment. hiſtorici ſ. l. e. a. 4. von Franc. Angeloni — L'Iſtoria Auguſta da Giul. Ceſare Conſtantino il M. illuſtrata con la verita degli ant. Medaglie da Franc. Angeloni, Roma 1641. f. Verb. und verm. durch G. P. Bellori, ebend. 1685. f. — Hiſt. des Emp. Rom. depuis J. Ceſar jusqu'à Poſthumus, avec toutes les Med. qu'ils ont fait battre, p. J. B. Haultin, Par. 1645. f. — Les Céſars de l'Emp. Julien, p. Ez. Spanheim, Heidelb. 1660. Par. 1683. Amſt. 1728. 4. mit mehr als

300 Röm. Münzen; Lat. und Franz. nebſt Spons Abhandl. De uſu nummor. in Phyſiogn. von Heuſinger, Gotha 1736. 8. — Imperator. romanor. Numism. a Iul. Caeſ. ad Heraclium ex aere med. et inf. formae, deſcr. et enarrata p. Car. Patinum, Argent. 1671. fol. Amſtel. 1697. f. — Aegid. Lacarry Hiſt. rom. a Iul. Caeſ. ad Conſtant. M. per numism. illuſtr. Acced. Ser. et num. reg. Syr. Aegypti, Sicil. et Maced. etc. Claram. 1671. 4. — Numism. Imper. rom. praeſtantiora a Iul. Caeſ. ad Poſthumum et Tyrannos p. Ioa. Foy Vaillant, Par. 1674. 4. 2 B. 1692. 4. 2 B. Verb. und verm. ebend. 1694. 4. 2 B. Cum append. a Poſthumo ad Conſt. M. edit. I. Fr. Balduino, Rom. 1743. 4. 3 B. Supplemente dazu von Joſ. Khell, Vind. 1767. 4. — Chr. Wermuth Numiſm. omnium Imper. rom. mnemonica, Goth. 1715. 8. mit Kupf. — Anſ. Banduri Numism. Imperat. rom. a Troj. Dec. ad Palaeologos . . . Par. 1718. f. 2 B. Lettres ſur les Med. du Cab. de Mr. Grainville et qui manquent a celui d'Anſelme Banduri, im Merc. de France, J. 1723. S. 1098. J. 1724. S. 2132 und 2507. Numism. quaedam aurea declinantis Imper. in Banduriano opere non deſcr. von Er. Fröhlich in A. F. Gorii Symbol. litter. Dec. 1. T. VII. S. 134. und Catal. numor. aureor. auguſtal. qui in Vaillanto et Bandurio deſiderantur, von ebend. und ebendaſ. — Hiſt. Romaine depuis la fondation de Rome avec . . . pluſieurs med. autent. p. MM. Catrou et Rouille, Par. 1725 u. f. 4. 21 Bde. — The Medallic Hiſtory of Rome . . . by W. Cook, Lond. 1781. 4. 2 B. mit 61 Kpfbl. worin jedes ungefär 20 M. enthält. — Auch gehören zu den Werken von den römiſchen Münzen noch: Conſt. Landi in veter. numismat. roman. miſcell. explicat. Lugd. B. 1560. 4. und, mit dem Titel: Selectior. Numism. praec. romanor. expoſit. . . Lugd. B. 1695. 4. mit K. — Jngleichen die, vorhin angeführten Beſchreibungen der Cabinette des Franc. de Camps, des Herz. von Arſchott, u. a. m. — S. auch noch den Art. **Portrait.** — Hiſtor. Byzantina dupl. Commentar. illuſtr. quor. prior Famil. et Stemmata Imp. cum eorumd. Augg. Numism. . . . complectitur . . . . Auct. Car. du Fresne D. du Cange, Par. 1680. f. (ein Werk, welches Banduri ſehr benützt zu haben ſcheint.) De Imp. Conſtantinop. ſeu de inferior. aevi vel imperii, uti vocant, Numism. Diſſert. ſ. l. e. a. f. mit K. von ebend. und auch bey dem 3ten Bde. ſ. Gloſſarii med. et inf. Latinit. — Von den **alten ſpaniſchen** Münzen handeln noch beſonders: Muſeo de las Medallas deſconocidas Eſpañolas, por D. Vinc. Juan de Laſtanoſa, en Hueſca 1645. 4. mit K. (Der Verf. behauptet, daß die darin von ihm beſchriebenen, und zum Theil abgebildeten Münzen von derjenigen Art ſind, welche Livius Argentum ſignatum Oſcenſe nennt.) Zu der Verſtändlichkeit derſelben führen: Diſſertat. hiſtor. ſur les monnoyes ant. d'Eſpagne, p. Mr. Mahudol, Par. 1725. 4. mit K. und der Enſayo ſobre los Alphabetos de las Letras deſconocidas que ſe encuentran en las mas antiguas medallas de Eſpaña par D. L. J. Velazquez, En Madr. 1752. 4. — Collecion de las Medallas de los Municipios, Colonias y otros pueblos de Eſpaña por H. Florez y Setien, Madr. 1757. 4. 2 B. und dazu gehörige Supplemento . . . . y Collecion de las med. de los Reyes Godos, ebend. 1772. 4. — Auch gehören, auf gewiſſe Art noch hieher; das Muſeum Cuficum Borgianum

num Velitris, Illuſtr. Iac. G. Adler, Bützow 1781. 4. Rom. 1782. 4. mit 12 Kpfrt. arabiſcher Münzen. — Die, zu gehöriger Benützung der alten Münzen, nöthigen Werke, finden ſich bey dem Art. **Schaumünzen.** —

Die Ueberbleibſel von alter Baukunſt, Gemmen und Cameen, Innſchriften, Muſivarbeiten ſind bey den Art. **Aufſchrift, Bauart, Geſchnittene Steine, Moſaiſch** angezeigt.

Antiphonien.

(Muſik.)

So nennte man ehedem in der Kirchenmuſik die Geſänge, durch welche das Volk oder die Gemeine dem Prieſter, oder ein Theil des Chors dem andern antwortete, wie dieſes bisweilen noch itzt bey dem römiſchcatholiſchen Gottesdienſt geſchieht. Sie ſollen, nach dem Berichte des Sokrates, ſchon von dem heiligen Ignatius, einem apoſtoliſchen Kirchenvater, eingeführt worden ſeyn. Daher iſt es denn gekommen, daß die Geſänge ſelbſt den Namen Antiphonien, oder Antiphona, bekommen haben, und daß die Bücher, worinn dieſe Geſänge geſammelt waren, Antiphonaria genennt wurden, welches ohngefähr das bedeutet, was man gegenwärtig ein Geſangbuch nennt.

Aramena.

Ein deutſcher Roman eines durchlauchtigen Verfaſſers *). Die Verwiklungen, wovon er voll iſt, werden durch ſchwache Faden geknüpfet; die Perſonen handeln nach Einfällen, die weder in ihrem Charakter noch in dem Affekte liegen. Aber die Auflöſung des Hauptknotens hat etwas reizendes, indem Aramena durch denſelben Weg, den ſie fürchtete und vermied, zur Ruhe gebracht wird. Dieß Werk hat den Verdienſt, daß man uns ganz nahe zu den Perſonen hinbringt; daß der Dichter wenig in ſeiner eignen Perſon redet. Ein gleicher, netter und lebhafter Ausdruk; die Vorſtellung der Affekte in einem nahen Lichte; Reichthum und Seltenheit in den Begegniſſen. Aller Nachtheil deſſelben beſteht in dem Verſtiegenen und Unnatürlichen in der Liebe, in den Sitten der Perſonen und der Zeiten, in den unzureichenden Gründen der Handlungen, und in den ganz unwahrſcheinlichen Vergehungen der Perſonen. Die Sprache hat noch Wörter und Wendungen, die man ſeit dem, zu großem Schaden der Lebhaftigkeit und des Nachdruks, vernachläßiget hat.

*) Des Herzogs Anton Ulrichs von Braunſchweig.

(*) Dieſer, von H. S. angeführte Roman erſchien, mit dem Titel: Die Durchlauchte Syrerinn Aramena, Nürnb. 1678 u. f. 8. 5 Th. mit Kupf. Ob aber das, von unſerm V. ihm ertheilte Lob von mehrern Leſern ihm gegeben werden dürfte, daran läßt ſich zweifeln? Das Werk iſt ganz in der Manier der, in der letztern Hälfte des 17ten Jahrhundertes, auch in Deutſchland Mode gewordenen Romane der Scudery und des Calprenede; und der höhere Rang ſeines Verf. hat es, wahrlich nicht ſehr weit über die ähnlichen Producte des Phil. Zeſen, Chrſtph. v. Grimmelshauſen u. a. m. erhoben. So gut, und ſo heilſam es iſt, wenn die Fürſten die, ihrem Stande, und ihren Verhältniſſen, angemeſſenen Kenntniſſe von Geſchichte und Staatsverfaſſungen beſitzen, und ſo lehrreich Schriften von ihnen darüber werden können: ſo ſelten verträgt ſich doch die eigentliche dichteriſche Muſe mit ihrem Amt und ihrem Beruf. — Uebrigens iſt, von

von eben dieſem Verf. noch ein ähnliches Werk: Octavia, Nürnb. 1685—1707. 8. 6 Th. Verm. Brſchw. 1712. 8. 7 Th. vorhanden; und einige Nachr. von ſ. übrigen Schriften finden ſich in J. C. Adelung Fortſ. und Ergänzung zu C. G. Jöchers Gelehrten-Lexicon, Art. Anton. —

Arcadia.

Eine Geſellſchaft geiſtreicher Köpfe, die gegen dem Ende des vorigen Jahrhunderts zur Herſtellung des guten Geſchmaks in Rom aufgerichtet worden. Die Mitglieder nehmen arcadiſche Namen an, und halten ihre Zuſammenkünfte in einem gepflanzten Luſtwald, den ſie den Parrhaſiſchen nennen. Ihren Vorſteher nennen ſie den oberſten Hirten; dieſer hat ſeine Verweſer unter ſich. In ihrem Siegel führen ſie die Syrinx, die Hirtenflöte des Pans. Die Aufnahme in die Geſellſchaft kann nach fünferley Arten geſchehen. Sie iſt überaus zahlreich, und begreift Perſonen vom vornehmſten Stande, geiſtliche und weltliche, auch von beyden Geſchlechtern. Durch ſie bekömmt ſie ihr Anſehen. Die Mutter Arcadia, in Rom, hat ihre Colonien durch ganz Italien verbreitet.

Ohne Zweifel haben die ſchäferiſchen Verkappungen der Geſellſchaft, der Pomp und die Aufzüge, die ſie ſehr liebt, eben ſo viel beygetragen, ſie in Ruf zu bringen, als die poetiſchen Vorleſungen des **Guidi**, des **Zappi**, des **Moreri**.

Daß dieſe, von Creſcimbeni, im Jahr 1690 geſtiftete Geſellſchaft, nicht, wie H. S. zu glauben ſcheint, der italieniſchen ſchönen Litteratur aufgeholfen habe, ſondern höchſtens eine bloße Spielerey ſey, haben ſelbſt Italiener, als Baretti, in der Fruſta letter. Rover. 1763. 8. Bettinelli, u. a. m. hinlänglich erwieſen. — Uebrigens hat ſie es nicht an Geſchichtſchreibern ihrer Thaten fehlen laſſen. Creſcimbeni ſelbſt verfaßte eine Iſtoria d'Arcadia, R. 1709. 4. verm. ebend. 1711. 4. und eine Breve notizia dello Stato ant. e mod. dell' Adunanza degli Arcadi, R. 1712. 12. und im 6ten B. ſ. Iſtoria della volgar Poeſia, S. 307. Ausg. von 1730. Auch findet ſich in ſ. Stato della Baſilica di S. Maria in Roma, R. 1719. 4. L. 3. c. 3. S. 110 ein Ausz. aus ihrer Geſchichte; und in dem angeführten Bande ſ. Geſchichte der Dichtkunſt, S. 283 und 359. die Abbildungen ihrer Sinnbilder, und ein Verzeichniß aller ihrer damaligen Mitglieder, und ihrer angenommenen Schäfernamen. Ferner ſind, von ihm, und andern Mitgliedern, Vite degli Arcadi . . . Rom. 1708 — 1721. 4. 4 Th. — Notizie degli Arcadi morti, Rom. 1720—1721. 8. 3 B. — Notizia dell nuovo Teatro degli Arcadi, aperto in R. l'anno 1726. del S. Vitt. Giovardi, R. 1727. 4. und ein Auszug daraus in des Creſcimbeni Storia della volgar Poeſ. B. 6. S. 343. Ausg. von 1730 — und Memoire iſtor. degli Arcadi, di M. G. M. R. 1761. 8. vorhanden. — Und der 3te Band der Var. litteraires, Par. 1768. enthält, S. 576 einen Aufſatz, De l'etabliſſement de l'Acad. des Arcades, ſo wie die neuen critiſchen Briefe, Zür. 1763. 8. (n. Aufl.) S. 99 und der erſte Band von H. Bernoullis Zuſ. zu den neueſten Reiſebeſchreibungen nach Italien, Leipz. 1777. 8. Nachrichten von derſelben. —

Von den Sammlungen ihrer Schriften ſind mir bekannt: Carmina Arcad. Rom. 1721. 8. — Rime . . . Rom. 1716 — 1762. 8. 14 Th. — Proſe . . . R. 1719. 8. 3 B. — Adunanza degli Arcadi . . . R. 1767. f. (Auf eine überſtandene Krank-

Krankheit der K.K. Maria Thereſia) — Adunanza . . . in morte del Cav. Ant. R. Mengs, R. 1780. 8. — I. Giuochi Olimpi . . . celebr. in memoria di Metaſtaſio, R. 1784. 8. —

Archelaus.

Ein griechiſcher Dichter, von welchem uns nichts übrig geblieben iſt. Wir führen ihn deßwegen an, weil er eine beſondere Dichtart gewählt hat, die ſich ein neuerer könnte zu Nutze machen. **Diogenes Laertius** ſagt von ihm: ὁ τὰ ἰδιοφυῆ ποιήσας. **Caſaubon** merkt hierüber an, daß nach dem Zeugniß des **Antigonus Caryſtius** dieſer Dichter eine Sammlung von Sinngedichten geſchrieben habe, in welchen die außerordentlichſten und merkwürdigſten Seltenheiten der natürlichen Dinge beſchrieben worden. Dieſes verdient um viel mehr angemerkt zu werden, da in unſern Zeiten die Materie zu dieſer Dichtart ſehr viel reicher iſt, als Archelaus ſie gefunden hat.

Voſſius, in ſ. W. de Hiſt. Graec. (l. 3. S. 329) hat ſo ziemlich alles geſammelt, was die Alten von dem Archelaus, der zur Zeit Alexanders, und nachher in Aegypten lebte, geſagt — ſcheint aber dieſes alles ſelbſt wieder vergeſſen zu haben, wo er von ihm, als Dichter (De Poet. Gr. S. 33.) handelt. Auch Bayle gedenkt ſeiner in der Anm. C. zu dem Art. Archelaus des Weltweiſen. Das, was von ſeinen oben gedachten Innſchriften übrig iſt, findet ſich in H. Brunks Analect. B. 2. S. 58. B. 3. S. 303. und kann einen Begriff von ſeiner, von H. S. gedachten, Dichtart geben. —

Archilochus.

Ein griechiſcher Dichter, der um die 29 Olympias gelebt hat. Er hat bey den Alten das Lob eines der erſten Dichter. Er ſoll der Erfinder der jambiſchen Satyre ſeyn.

Archilochum proprio rabies armavit. Iambo *).

Seine Satyren müſſen außerordentlich beißend und boshaft geweſen ſeyn. Sie ſind deßhalb zum Sprüchwort geworden. **Horaz** findet keine ärgere Drohung, als dieſe:

Cave, cave! namque in malos aſperrimus
Parata tollo cornua;
Qualis Lycambae ſpretus infido gener **).

Ovidius führt eine ähnliche Sprache ***).

— In te mihi liber Iambus
Tincta Lycambeo ſanguine tela dabit.

Beyde Stellen zielen auf die Geſchichte eines **Lycambes**, der dem Dichter ſeine Tochter **Neobule** zur Ehe verweigert, und dafür von ihm ſo übel mitgenommen worden, daß er ſich aus Verdruß erhenkt hat. Nach einigen Sinngedichten in der griechiſchen Anthologie ſind die drey Töchter dieſes ſo ſehr beleidigten Mannes dem Beyſpiel ihres Vaters gefolget. Dieſes Beyſpiel kann den Dichtern zu einer großen Lehre dienen. Wenn ſie ſo viel Macht haben, Menſchen in Verzweiflung zu ſetzen, warum ſollten ſie dieſelbe nicht auch zu ihrer Beſſerung anwenden können? Die Lacedämonier haben die Bücher dieſes Dichters verbotten †). Aus einer Stelle des **Valerius Maximus** erhellet zugleich, daß dieſe Satyren

*) Hor. de Art. 79.

**) Hor. Epod. VI.

***) Ibid. 51.

†) Lacedaemonii Libros Archilochi e civitate ſua exportare iuſſerunt. Valer. Max.

ren ſehr unflätig müſſen geweſen ſeyn.

Das Buch der Epoden des Horaz iſt nach dem Muſter der archilochiſchen Jamben geſchrieben. Der Dichter ſagt:

Parios ego primus Iambos
Oſtendi Latio, numeros animosque ſecutus
Archilochi *).

Man findet beym Bayle (Archil. Anmerk. k) daß **Lorenzo Fabri** angemerkt, Archilochus habe zuerſt anſtatt des Hexameters, der bis dahin der einzige übliche Vers geweſen, andre Versarten verſucht, und dadurch den Griechen Gelegenheit gegeben, ſo viel verſchiedene lyriſche Versarten zu erfinden. Wiewol andere dem **Alcmann** dieſe Erfindung zuſchreiben **).

Daß ſo gar ſchon vor dem Homer das jambiſche Sylbenmaß zu Schmähgedichten gebraucht worden iſt, erhellt ſehr deutlich aus der Poetik des Ariſtoteles (Cap. IV.) obgleich der Margites, dem Hephäſtion zu Folge, nicht durchaus in Jamben abgefaßt war. Aber freylich ſcheint Archilochus zuerſt dergleichen Gedichte in lyriſcher Form gemacht, oder die Epode, wie es Marius Victorinus (De art. gramm. Lib. III. S. 2564. Ed. P.) ausdrücklich ſagt, erfunden, und das jambiſche Sylbenmaaß überhaupt vervollkommt, oder mannichfaltiger gemacht zu haben. Auch ſtimmt, was andre alte Schriftſteller, als Plutarch (De Muſic. op. B. 2. S. 1140 u. f. Frcft. 1620. f.) Diomedes (Lib. 3. S. 502. Ed. P.) Terentianus (S. 2422. Ed. P.) Quintilian (Lib. X. c. 1. S. 497. Ed. Gesn.) Vell. Paterculus (Lib. I. c. 5. S. 35. Ed. Burm.) von jener ihm zugeſchriebenen, oder ſeinen rhythmiſchen Erfindungen überhaupt berichten, hiemit, wenn man es genau erwägt, ſo ziemlich überein. Dadurch wird, indeſſen, dem dichteriſchen Verdienſte deſſelben nichts benommen. Es iſt, zuerſt, bekannt, daß das ganze Alterthum ihn für einen der erſten Dichter anſah: und daß er nicht blos Schmähgedichte, ſondern auch Oden, Elegien, u. d. m. hinterlaſſen hat. Unter andern gedenkt Pindar (Olymp. IX) und ſ. Scholiaſt einer, bey der Krönung derjenigen Olympiſchen Sieger, welche ſich ſelbſt, entweder nicht beſingen laſſen wollten, oder nicht beſingen laſſen konnten, geſungenen, von dem Archilochus, zur Ehre des Herkules verfertigten Ode; und Longin (C. X. §. 7.) führt eine Beſchreibung eines Schiffbruches von ihm, als ein Beyſpiel des Erhabenenen an. Und dann brauchen wir es nicht erſt aus dem, von H. S. angeführten Lorenzo Fabri (der, was er bemerkt hat, blos aus einer Stelle in Euclids Harmonic. und aus einer andern, im 13ten Buche des Strabo, folgerte) zu lernen, ſondern wiſſen es aus der, vorhin angezeigten Stelle im Plutarch, daß Archilochus die lyriſchen Sylbenmaaße vervielfältigte. Uebrigens findet ein Theil der, von ihm auf uns gekommenen Fragmente ſich bey der Baßler Ausg. des Callimachus 1532. 4. und das mehrſte in H. Brunks Analect. B. 1. S. 40. und Lect. et Emendat. S. 236. Und auſſer dem, im Bayle befindlichen Artikel, hat auch Gyraldus (Hiſt. Poet. S. 956. Baſ. 1548. 8.) ſein Leben, ſo wie die H. H. Sevin und Bürette zwey Abhandl. über ihn, im 10ten B. der Mem. de l'Academie des Inſcript. Quartausg. und E. L. D. Huch einen Verſuch über die Verdienſte des Archilochus um die Satyre ... Zerbſt 1767. 8. geſchrieben; und in Fabr. Bibl. gr. Lib. II. c. XV. §. 16 ſind allerhand litterar. Nachrichten zuſammen getragen. —

*) Epiſt. I. 19. 23.

**) S. Versart.

Argonautica.

Ein epiſches Gedicht des **Apollonius Rhodius**, eines der ſieben Dichter, die an dem Hofe des Ptolemäus Philadelphus gelebt haben. Es iſt größtentheils in dem wirthſchaftlichen Ton geſchrieben, welchen der vertraulichſte Umgang ſolcher Perſonen, die in einem Schiff eingeſchloſſen ſind, erfordert. Man kann mit dem Lichte zufrieden ſeyn, in welchem jede Perſon nach ihrem abſonderlichen Charakter erſcheint. Alle dieſe Charaktere laufen in einigen allgemeinen Zügen zuſammen. Eine Art von alter Gottſeligkeit oder Ehrfurcht für die Götter, Eifer in ihrem Dienſte, Freundſchaft und Gefälligkeit gegen einander. Jeder Held hat ſeine Rolle ſeinem Charaker gemäß, und alle dieſe Rollen beziehen ſich auf das Schiff und auf das geſuchte Vlies. Dadurch werden wir immer auf die allgemeine Angelegenheit zurük geführt, und dadurch bekömmt das Werk eine Einheit. Juno hat die Hand in der Unternehmung, und leitet ihre Fahrt. Die Helden ſind, ohne es ſelbſt zu wiſſen, ihre Werkzeuge. In der Ausbildung der belebten und lebloſen Stüke hat der Dichter durch die Auszeichnung ſehr genauer Umſtände ein helles und angenehmes Licht auf ſein Gedicht geworfen. Für Leſer, welche die Geſtalt des menſchlichen Gemüthes und Verſtandes gerne bis in die entfernteſte Zeiten verfolgen, liegt hier eine reiche Erndte, vornehmlich von Glaubenslehren, Stiftungen der Tempel, Opfergebräuchen und heiligen Plätzen. **Virgil** hat mit dem Apollonius gerungen, indem er die Liebe der Dido nach der Liebe der Medea gebildet hat. Es iſt ſchwer zu behaupten, daß der Römer geſiegt habe. Longinus giebt der Ilias den Vorzug vor der Argonautica, wie er ihn dieſem Gedichte vor der Odyſſea giebt. Er hat aber kaum etwas mehrers geſagt, als daß die Argonautica und die Odyſſea nicht ſo brauſend ſeyen, als die Ilias.

Dieſe Materie hatten ſich auch verſchiedene römiſche Dichter gewählt, von denen aber nur einer, nämlich **Valerius Flaccus**, auf unſre Zeiten gekommen iſt. Seine Argonautica haben kein groſſes Aufſehen gemacht.

* *

Der, auf uns gekommenen Gedichte des Alterthumes, welche den Nahmen Argonautika führen, ſind eigentlich drey. Das, vorgeblich, **älteſte** derſelben, wenn gleich nicht Orpheus der Urheber deſſelben iſt, geht doch unter dem Nahmen deſſelben; und ſo geringe ſein eigentliches dichteriſches Verdienſt auch immer ſeyn mag, und ſo wenig es auch eigentlich Argonautika heißen ſollte (weil, im Grunde, nur diejenigen Begebenheiten des Zuges der Argonauten darin beſungen werden, die ſich auf den Orpheus und auf Orphiſche Lehren und Gebräuche beziehen) ſo kann es denn doch hier nicht gänzlich unerwähnt bleiben. Es iſt, wie gedacht, mehr trokne Reiſebeſchreibung, als Gedicht; ohne ſonderlichen Aufwand dichteriſcher Einbildungskraft, ohne Darſtellung und Entwickelung der verſchiedenen Charactere der Argonauten, ohne Ausmahlung ihrer verſchiedenen Abentheuer, ohne alle dichteriſche Bilder ſo gar in denen Stellen geſchrieben, in welchen die Theilnehmung des Orpheus an dieſem Zuge geſchildert wird. Und gerade diejenigen Begebenheiten, welche den wirklichen Dichter eigentlich begeiſtert haben würden, z. B. die Begebenheiten auf der Inſel Lemnos, V.

475 u. f. ſo wie ſo gar diejenigen, welche den Ausgang des ganzen Zuges herbey führen, als die, dem Jaſon auferlegten und von ihm ausgeführten Thaten, V. 856 u. f. ſind blos allgemein angedeutet. — Uebrigens iſt dieſes Gedicht, zuerſt Flor. 1500. 4. gr. Vened. 1517. 8. gr. Baſ. 1523. 8. gr. und lat. Par. 1566. f. gr. Von Heinr. Stephanus mit den übrigen griechiſchen, epiſchen Dichtern, Utr. 1689. 12. gr. und lat. Leipz. 1764. 8. gr. und lat. Von Matth. Gesner (vergl. mit der Beurtheilung derſelben in den Göttingiſchen Zeitungen, und Io. Schraderi Emendat. Leov. 1776. 4. S. IV. d. V.) herausgegeben, und von K. A. Küttner, Miet. 1773. 8. Altenb. 1786. 8. in das Deutſche überſetzt worden. Zu den Erläuterungsſchriften gehören vorzüglich, aus Joh. Gottl. Schneiders Analect. crit. . . Traj. ad Viadr. 1777. 8. der Abſchnitt, De dubia carm. Orphicor. Auctoritate et vetuſtate, und Dav. Rhunkens Epiſt. crit. II. Lugd. B. 1751. 8. beſonders in der 2ten Ausgabe, bey dem Homeriſchen Hymnus in Cererem, Lugd. B. 1782. 8. Die Meynung des erſtern ſcheint, indeſſen, die mehreſten Gründe für ſich zu haben. Daß Sprache und Ton allein, nicht, wie der letztere behauptet, für ein höheres Alter des Gedichtes entſcheiden, lehrt, ſelbſt, wenn die Neuern vollkommen gültige Richter über die Sprache der Alten ſeyn könnten, das Beyſpiel des unglücklichen Chatterton; und dann iſt ja ſchon bemerkt worden (von d'Orville, in ſ. Sicula, Amſtel. 1767. f. S. 244.) daß der Verf. des Gedichtes mehrern Gegenſtänden Nahmen giebt, welche ſie erſt lange nach den Homeriſchen Zeiten erhielten. — Noch handeln von dem vorgeblichen Verfaſſer des Gedichtes, und dem Gedichte: I. G. Hauptmanni Proluſ. III. De Orpheo, Ger. 1757. 4. — Io. Schrader, in ſ. Obſervat. Lib. Fran. 1761. 4. (Von einzeln Verſ. des Gedichtes.) — J. F. Facius, in der Epiſt. crit. in aliquot Orphei, et Apoll. Rh. Argonaut. loca, Erl. 1772. 4. — In dem 5ten Bande der Mem. de l'Acad. des Inſcript. S. 117. findet ſich ein Leben des Orpheus von Fraguier, und in dem 12. 16. 23. und 27ten Bd. eben dieſer Mem. Quartausg. verſchiedene andre, ihn betreffende, Aufſätze. — Auch in Gyraldi Hiſt. Poet. Baſ. 1545. 8. S. 159 iſt das Leben deſſelben erzählt; — und in Fabric. Bibl. Gr. Lib. I. c. 18 — 20. litterariſche Nachrichten über ihn, und ſ. Schriften geſammelt. S. übrigens noch den Art. **Hymne.** —

Das zweyte der übrig gebliebenen Gedichte des Alterthumes von dem Zuge der Argonauten iſt das, von H. S. oben characteriſirte Werk des Apollonius Rhodius. Die erſte Ausgabe deſſelben erſchien, Flor. 1496. 4. gr. Von den folgenden Ausgaben ſind die beſſern, die Venetianiſche, ap. Aldum, 1513. 8. gr. mit den Scholien; die Pariſer 1541. 12. gr. die von Heinr. Stephanus 1574. 4. gr. mit den Scholien; die von Rich. Frdr. Phil. Brunk, Arg. 1780. 8. gr. Die erſte, welcher eine lateiniſche Ueberſetzung beygefügt worden, iſt die von Jo. Hartung, Baſ. 1550. 8. Die, von mehrern ſonſt geprieſene, Hoelzliniſche, Lugd. B. 1641. 8. gr. und lat. iſt durch das, von Dav. Rhunken, (in den Epiſt. crit.) von Harwood, (in ſ. View of the var. edit. of the Claſſiks) und von H. Brunk, (in der Vorrede zu ſ. Ausgabe des Dichters) über ſie gefällte Urtheil, richtig geſchätzt worden; und die von J. Shaw, Oxon. 1777. 4. und 8. 2 B. gr. und lat. ſcheint, nach den Proben, welche H. B. davon gegeben, kein großes Verdienſt um den Dichter zu haben. **Ueberſetzt in das Italieniſche,** iſt das Gedicht

dicht Treviſo 1679. 12. In das **Engliſche**, ein Theil deſſelben, unter dem Titel: The Loves of Jaſon and Medea, Lond. 1770. 4. von J. Ekins, und gänzlich, von Green 1780. 8. 2 B. und (beſſer) von Fawkes, Lond. 1780. 8. In das **Deutſche**: einzele Stellen in dem kurzen Unterricht in den ſch. Wiſſenſch. für das Frauenzimmer, Chemnitz 1772. 8. von H. Hohl; und gänzlich von J. J. Bodmer, Zür. 1779. 8. — Auſſer den, bey dem vorigen Gedicht, angezeigten, hieher zum Theil mitgehörigen Erläuterungsſchriften findet ſich in dem Κριτικον Επιχειρημα des Jac. Palmerius, Lugd. B. 1704. und 1707. 8. eine Vergleichung zwiſchen dem Apollonius, und dem Ovidius von Jac. Tollius, und in dem 2ten B. des 4ten Th. der Miſcell. Obſervat. . . Amſtel. 1734. 8. S. 192 u. f. Obſervat. in Apoll. Rh. c. (Iac. Ph. Dorville) caſtigat. von Jortin. Auch G. Arnaud Lection. graec. . . . Hag. Com. 1730. enthalten Bemerkungen über einzele Stellen des Dichters. — Das Leben deſſelben, erzählt Greg. Gyraldi, in den Vit. Poetar. Baſ. 1545. 8. S. 340. und mehrere litter. Nachrichten liefert Fabr. Bibl. Gr. Lib. III. c. 21. —

Das dritte der, von der Unternehmung der Argonauten handelnden, und noch vorhandenen Gedichte, iſt das Lateiniſche vom Valerius Flaccus, welches zuerſt Bonon. 1474. f. gedruckt wurde. Nach einer andern Handſchrift, und mit einem Commentar gab es Joh. Bapt. Pius, ebend. 1519. f. und hierauf Lud. Carrio, Antw. 1565. 8. 1566. 12. Nic. Heinſius, Amſt. 1680. 12. P. Burmann, Utr. 1701. 12. und beſſer, Lugd. B. 1724. 4. und endlich, Chrph. Harles, Altenb. 1781. 8. mit den Anmerkungen der vorhergehenden Herausgeber, und den Berichtigungen und Verbeſſerungen neuerer Philologen heraus. Auch finden ſich noch Erläuterungen einzeler Stellen, in Io. Schraderi Libr. Obſervat. Fran. 1761. 4. ſo wie in eben deſſelben Lib. Emendat. Leov. 1776. 4. u. a. m. **Ueberſetzt** iſt dieſes Gedicht nur in das **Italieniſche** von Maſſim. Buzio, im 14ten und 15ten B. des Corpor. omnium veter. Poetar. latinor. c. eorund. Ital. verſione, Mediol. 1731 — 1754. 4. 31 Bde. welche Ueberſetzung, ſo viel ich weiß, auch einzeln, ebend. 1746. 4. 2 B. gedruckt worden iſt. — Das Leben des Dichters befindet ſich in Cruſius Lebensbeſchr. röm. Dichter, B. 2 S. 1 u. f. d. d. Ueberſ. und litter. Notitzen in Fabric. Bibl. Lat. Lib. II. c. 14. —

Noch gehören, zu der Erläuterung der Gedichte über dieſen Gegenſtand überhaupt: Della Spedizione degli Argonauti in Colco, Lib. IV. da Gianrinaldo Carli, Ven. 1745. 4. — G. E. Groddeck, über die Argonautika des Apollonius Rhodius, im 2ten St. S. 61. der Bibl. der alten Litter. und Kunſt, (in ſo fern, nähmlich, dieſer, noch nicht vollendete Aufſätze, bis jetzt nur Nachrichten von den Vorgängern des Apoll. enthält) — De Geogr. Argonaut. Comm. Auct. Traug. G. Schoenemann, Gött. 1788. 4.

Arie.
(Muſik.)

Vom italiäniſchen Aria. Dieſes Wort wird ſowol in der Dichtkunſt, als in der Muſik gebraucht. Dort bedeutet es eine Strophe oder Syſtem von etlichen kurzen lyriſchen Verſen, die insgemein aus zwey Abtheilungen beſteht, um von einem einzigen Sänger abgeſungen zu werden. In der Muſik aber iſt die Arie das Singeſtük, oder bemeldete Strophe zum Singen in Noten geſetzt, oder würklich abgeſungen.

Manchmal werden die Empfindungen (in einem muſikaliſchen Drama) **ſo ſtark, und die Gemüthsbewegung wird ſo groß, daß wir eher nicht zufrieden ſind, bis wir uns derſelben gänzlich entladen, und das Herz recht weitläuftig ausgeſchüttet haben. Dieſes geſchieht nun in einer Arie. Der Poet nimmt dazu ein lyriſches Sylbenmaaß; allein unter vielen Gedanken und Worten, lieſt er nur einige wenige, und zwar diejenigen aus, welche den Affekt gleichſam in einem kurzen Inbegriff ſchildern, oder doch dem Muſikus zu deſſen völliger Darſtellung Anlaß und Gelegenheit geben** *). Dieſe wenigen Worte enthalten die ganze Theorie der Arie.

Weil ſie für einen förmlichen, mit allen Verzierungen der Muſik geſchmükten Geſang verfertiget wird, ſo iſt offenbar, daß ihr Inhalt eine Ergießung des Herzens ſeyn müſſe. Denn nur in dergleichen Fällen iſt es einem Menſchen natürlich, ſeine Sprache in einen Geſang zu verwandeln. Die Arie iſt von der Ode und der Elegie nur darinn unterſchieden, daß ſie die Empfindung kürzer und gleichſam nur auf einen Punkt zuſammengedrängt, ſchildert.

Sie erfodert demnach einen großen Dichter, der den ganzen Umfang einer Empfindung in wenig, aber ſehr wohlfließenden Ausdrüken zu ſchildern vermag. Eine zu heftige und zugleich unruhige Leidenſchaft, die überall Gelegenheit ſucht, auf verſchiedene Weiſe auszuſchweifen, ſchiket ſich zur Arie nicht, weil die Einheit der Empfindung, die hier nöthig iſt, in dieſem Fall nicht wol könnte beybehalten werden. Daher der angeführte Schriftſteller gründlich erinnert *), daß die Aeußerung ſolcher ſtröhmenden Leidenſchaften beſſer in den ſo genannten Accompagnementen ausgedrükt werde.

*) Krauſe von der muſikaliſchen Poeſie. S. 29.

Alle beſondere Regeln, welche der Dichter bey Verfertigung der Arie in Acht zu nehmen hat, ſind im achten Hauptſtüke des angeführten Werks ſo vollkommen gründlich und deutlich ausgeführet, daß uns nichts hinzu zu thun übrig bleibet. Wir begnügen uns alſo den Leſer dorthin zu weiſen. Dieß einzige wollen wir anführen, daß die Arie aus zwey Theilen, oder eben ſo viel Sätzen beſtehe. Der erſte enthält die allgemeine Aeußerung der Empfindung; der andere aber eine beſondere Wendung derſelben. Oder wenn der erſte das Beſondere der Empfindung ausdrükt, ſo enthält der andere das Allgemeine derſelben. Denn auf dieſe Weiſe hat der Tonſetzer Gelegenheit, den Ausdruk am vollkommenſten zu bearbeiten. Ueberhaupt iſt die Arie am vollkommenſten, wenn der erſte Theil mit dem zweyten einen Gegenſatz ausmacht.

Es wäre zu wünſchen, daß die Tonſetzer eine eben ſo gründliche Anleitung für ihre Bearbeitung der Arie hätten, als die iſt, welche man den Dichtern gegeben hat. Aber in dieſem Stük, wie in ſehr vielen andern, iſt die Theorie des Tonſetzens überaus verſäumt worden.

In Anſehung der äußerlichen Form der Arie haben die welſchen Tonſetzer eine Mode eingeführt, die beynahe zum Geſetz geworden iſt. Zuerſt machen die Inſtrumente ein Vorſpiel, das **Ritornel** genannt, in welchem der Hauptausdruk der Arie kürzlich vorgetragen wird; hierauf tritt die

*) Am angezogenen Orte. S. 132.

die Singeſtimme ein, und ſingt den erſten Theil der Arie ohne große Ausdehnung ab; wiederholt hernach die Säze und zergliedert ſie; alsdenn ruht die Stimme etliche Takte lang, damit der Sänger wieder frey Athem holen könne. Während dieſer Zeit machen die Inſtrumente ein kurzes Zwiſchenſpiel, in welchem die Hauptpunkte des Ausdruks wiederholt werden; hierauf fängt der Sänger wieder an, die Worte des erſten Theils noch einmal zu zergliedern, und hält ſich vornehmlich bey dem Weſentlichſten der Empfindung auf; alsdenn ſchließt er den Geſang des erſten Theils; die Inſtrumente aber fahren fort den Ausdruk immer mehr zu bekräftigen, und ſchließen endlich den erſten Theil der Arie.

Der andre Theil wird hernach ohne das viele Wiederholen und Zergliedern, das im erſten Theil ſtatt gehabt, hinter einander abgeſungen, nur daß die Inſtrumente ab und zu, bey kurzen **Pauſen** der Singeſtimme den Ausdruk mehr bekräftigen. Wenn der Sänger ganz fertig iſt, ſo machen die Inſtrumente wieder ein **Ritornel**, nach welchem der erſte Theil der Arie noch einmal eben wie zuvor wiederholet wird. Dies iſt die allgemeine Form der heutigen Arien.

Man muß geſtehen, daß ſie dem Zwek der Muſik ſehr gemäß und vernünftig ausgedacht iſt. Das **Ritornel** läßt dem Sänger, der durch das vorhergehende Recitativ etwas ermüdet worden iſt, Zeit, Athem zu holen und ſich zu einem guten Geſang vorzubereiten; zugleich wird der Zuhörer in die gehörige Faſſung und nöthige Aufmerkſamkeit geſetzt. Indeſſen bindet ſich der Tonſetzer nicht allemal an dieſe Gewohnheit; ſondern läßt bisweilen die Singeſtimme, ohne alle Vorbereitung, anfangen. Dieſes iſt bey gewiſſen Gelegenheiten, wo die Affekte recht heftig ſind, von ſehr guter Würkung, wie jedermann in der Opera Cinna, welche in Berlin aufgeführt worden, bey der ſchönen Aria, O Numi, conſiglio in tanto periglio, empfunden hat.

Daß der erſte Theil der Arie anfänglich ununterbrochen abgeſungen wird, wobey die Inſtrumente meiſtens ſchweigen und nur hie und da der Stimme einen Nachdruk geben, hat auch ſeinen guten Grund. Denn auf dieſe Weiſe überſieht man den erſten Theil geſchwind und wird in die gehörige Faſſung geſetzt, das zu empfinden, was der Dichter und der Tonſetzer uns wollen empfinden machen. Erſt alsdenn ſieht man, worauf es in der Arie hauptſächlich ankommt. Darum wiederholt alsdenn der Sänger die kräftigſten Ausdrüke, bringt ſie in verſchiedenen Tonarten und mit veränderten Wendungen vor.

Dieſes iſt der Natur der Empfindungen gemäß, die immer wieder auf denſelben Hauptgegenſtand, der ſie hervorgebracht hat, zurük kommen und ihn aus allen Anſichten betrachten. Eben dadurch aber bekommt auch der Zuhörer Zeit, ſich völlig in den Affekt zu ſetzen. Wenn der Sänger den Schluß gemacht hat, ſo geben die Inſtrumente der Empfindung noch den letzten Nachdruk.

Weil der zweyte Theil der Arie insgemein nur eine beſondere Anwendung des erſten iſt, in welchem die Empfindung ſchon erſchöpft worden, ſo wird dieſer Theil mit weniger Umſtänden abgeſungen, und insgemein giebt der Tonſetzer durch die Verände-

rung der Tonart, oder des Zeitmaßes, in dieſem Theil dem Ausdruk eine neue Wendung.

Die Wiederholung des erſten Theils, welches das Da Capo genennt wird, hat vermuthlich keinen andern Grund, als die Begierde, das, was man einmal gut ausgedrükt hat, noch einmal hören zu laſſen. In der Muſik geht alles ziemlich ſchnell vorbey. Die Wiederholung macht, daß wir die Hauptausdrüke der Arie deſto beſſer behalten. Damit ſie aber nicht unnatürlich werde, ſo müſſen beyde, der Dichter und der Tonſetzer, die Arie ſo anordnen, daß das würkliche Ende derſelben im Ausgang des erſten Theils ſich befinde. Dieſes iſt eine leichte Sache, da bey dem erſten Vortrag dies Ende den zweyten Theil unnatürlich machen könnte. Am natürlichſten wird die Wiederholung, wenn der zweyte Theil ſo beſchaffen iſt, daß man am Ende deſſelben natürlicher Weiſe in eine Erwartung geſetzt wird, die durch die Wiederholung des erſten erfüllet wird. Dieſes hat Herr Ramler in ſeiner Paßion in der Arie: **Du Held auf den die Köcher** ꝛc. wol betrachtet. Denn der zweyte Theil endiget ſich mit der Frage: **Wer wird alsdenn mein Tröſter ſeyn?** Darauf folget durch die Wiederholung die Antwort: **Du Held** u. ſ. f.

Es giebt doch beſondere Fälle, wo die Ueberlegung dem Tonſetzer von der beſchriebenen Form der Arie abzuweichen befiehlt. Nur ſchlechte Künſtler, die keine Regel, als die Gewohnheit, kennen, binden ſich überall an das Gewöhnliche. Daher ſehen wir bisweilen, daß in Arien, wo der Dichter nichts hineingebracht hat, das einer beſondern Aufmerkſamkeit werth wäre, der Tonſetzer nichts bedeutende Ausdrüke eben ſo oft wiederholt, und ſchwache Empfindungen eben ſo zergliedert, als andre mit wichtigen gethan haben. Dadurch aber werden ſie abgeſchmakt und froſtig. Eben ſo einfältig werden von vielen die nachdrüklichen Erhöhungen des Ausdruks durch die Inſtrumente angebracht. Sie haben geſehen, daß es eine ſehr gute Würkung thut, wenn an gewiſſen Orten, wo der Geſang ſein mögliches zum Ausdruk gethan hat und dann etwas pauſirt, die Inſtrumente den Ausdruk fortſetzen und noch höher bringen. Dieſes verleitete ſie, ohne alle Ueberlegung die Stimme bisweilen pauſiren zu laſſen, während welcher Zeit ſie die Inſtrumente einige nichts bedeutende oder gar dem Ausdruk entgegenſtreitende Zierrathen und Schnörkel, anbringen laſſen.

Am allermeiſten werden die Ausdehnungen oder Läufe übertrieben; davon aber haben wir in einem beſondern Artikel geſprochen.

Ein gründlicher Tonſetzer bindet ſich an keine Form ſo, daß er ſich nicht, nach Beſchaffenheit der Sache davon entfernte. Er ſieht allemal auf das Weſentliche des Ausdruks. Erfodert dieſer ſtarke und wenige Aeußerungen, ſo ſetzt er ſeinen Geſang ſtark, einfach und ohne Modeverzierungen. Eilt der, dem der Ausdruk der Empfindung in den Mund gelegt wird, in ſeinen Vorſtellungen, ſo verweilt er nicht in ſeinem Geſang. Iſt aber die Empfindung ſelbſt ſo, daß man natürlicher Weiſe wortreich dabey iſt, ſo zergliedert er alles in gehörigem Maaße. In ernſthaften und etwas verdrießlichen Affekten, hütet er ſich vor Ausdehnungen und vor Läufen, wenn die Worte auch

noch ſo geſchikt dazu wären. Die Inſtrumente läßt er kein Geräuſche machen, wo eine Stille erfodert wird, läßt ſie nicht ſanft gehen, wo die Empfindung brauſend iſt. Er verſchwendet den Reichthum ſeiner Inſtrumente nicht ſo, daß er glaubt, es müſſen alle mitſpielen, ſondern nimmt nur gerade die, welche der Ausdruk erfodert.

Was ſonſt ein durch den guten Geſchmak geleiteter Tonſetzer überhaupt bey glüklicher Erfindung und Ausarbeitung der Arien überlegt, iſt in dem Artikel, **Ausdruk** und **Singſtük**, ſchon ausgeführt worden.

Von dem beſondern Studio des Sängers zu einem vollkommenen Vortrag der Arie hat **Toſi** eine weitläuftge Abhandlung gegeben *). Wir begnügen uns, dem Sänger folgende Anmerkungen zur ernſthafteſten Ueberlegung zu empfehlen.

Vor allen Dingen bedenke er, daß er nicht darum ſingt, um den Zuhörer für ſeine Geſchiklichkeit einzunehmen, ſondern ihm das Bild eines von Empfindung durchdrungenen Menſchen auf das vollkommenſte darzuſtellen. Je mehr es ihm gelingt, den Zuhörer vergeſſen zu machen, daß er nur einen Schauſpieler oder Sänger vor ſich hat, je größer wird ſein Ruhm werden. Die verſtändigern Zuhörer wollen nicht ſeine Kehle, ſondern ſein Herz bewundern. Sobald ſie merken, daß er ſie von der Sache ſelbſt abführen, und ihnen die Bewunderung ſeiner Kunſt abzwingen will, ſo werden ſie froſtig.

Deßwegen wende er die ernſthafteſte Bemühung an, den wahren Charakter der Arie ganz zu faſſen, jeden Gedanken des Dichters und Tonſetzers auf das ſicherſte zu ergreifen; dieſem zufolge jede Sylbe und jeden Ton in ſeinem wahren Lichte darzuſtellen. Hat er überdem die Geſchiklichkeit, durch ſelbſt hinzu geſetzte Töne den Ausdruk zu verſtärken, ſo bringe er ſie an, aber nicht eher, bis er gewiß iſt, daß ſie dieſe Würkung haben. Kann er dieſes nicht, ſo halte er ſich lediglich an dem, was ihm vorgeſchrieben iſt. Er hat noch genug an der beſten Wendung der ihm vorgezeichneten Töne zu ſtudiren. Ein einziger einfacher Ton, der in die Seele dringt, iſt mehr werth, als eine ganze Reihe künſtlicher Läufe, die nichts ſagen, als daß ſie ſchwer zu machen ſind.

*) S. deſſen Anleitung zur Singkunſt, nach Herrn **Agricola** Ueberſetzung. S. 172. u. ſ. f.

Da H. S. einmahl die Ableitung des Wortes, Arie geben wollen: ſo will ich nur erinnern, daß Rouſſeau, in ſ. Muſikaliſchen Wörterbuch, dieſe Ableitung ein wenig gründlicher geliefert hat; und da der Artikel blos von der **Opernarie** überhaupt handelt: ſo hätte des Duetts und des Terzetts wenigſtens im Allgemeinen, gedacht werden ſollen. — Auſſer dem, was unſer Krauſe, in dem angeführten Werke, von der natürlichen Herbeyführung der Arie, in dem Singſpiele, ſagt, ſind in dem Eſſai ſur l' union de la Poeſie et de la Muſique, Par. 1765. 12. Deutſch im 8ten B. der Unterhaltungen, gute Bemerkungen darüber zu finden, welche von Marmontel, bey dem Art. Air, in der Encyclopedie, und in ſ. Elemens de Litterature, ſehr benützt worden ſind. In allen dieſen Aufſätzen ſcheint aber vergeſſen worden zu ſeyn, daß der Ausbruch, auch der größten Gemüthsbewegung, und die Art und Weiſe dieſes Ausbruches, in der Natur, nicht von der innern Größe derſelben allein, ſondern im-

mer von den ſie begleitenden, äußern Umſtänden, mit abhängt, und von dieſer modificirt wird. Die wenige Rückſicht hierauf hat unſtreitig, ſelbſt den beßten Singſpielen, den Vorwurf der Unnatürlichkeit von Seiten derjenigen zuziehen müſſen, welche über die Natur der menſchlichen Leidenſchaften nachgedacht haben, und von der Darſtellung derſelben, Wahrheit verlangen. Daß wider dieſe Wahrheit nur zu oft geſündigt worden iſt, würde ſich ſehr leicht erweiſen laſſen; und es fällt wirklich ein wenig ins Lächerliche, wenn man, unter andern, die Arien in unſern Opern durch die Chöre in den Trauerſpielen der Alten rechtfertigen will. Wäre auch die Muſik zu dieſen vollkommen ſo beſchaffen geweſen, wie ſie es bey jenen iſt: ſo ſtand denn doch das Chor der Alten in einem ganz andern Verhältniſſe zu dem Ganzen der Handlung, als, die Hauptperſonen in irgend einem Drama, zu dem Ganzen deſſelben ſtehen können. Auch wird, wahrlich, dadurch, daß die Zuſchauer einer Oper, bey dem Recitativ oft Langeweile empfinden, und ſich nach der Arie ſehnen, nicht erwieſen, daß die Theilnehmung an dem **Drama** von der letztern abhängt. So richtig dieſe Bemerkung an und für ſich ſelbſt iſt: ſo läßt ſie doch ſich nur auf das Singeſpiel, als Singeſpiel, nicht als **Drama**, anwenden. Wer ſieht denn nicht, daß bey jener Empfindung, nicht die **Handlung**, ſondern nur die **Muſik** in Betracht kommt? daß ſie nur aus der Vergleichung der verſchiedenen Arten dieſer letztern entſpringt? Und wird denn auch das Singeſpiel je der Handlung, oder nicht vielmehr nur der Muſik wegen, beſucht? Erhielte das Drama überhaupt, und als ſolches, nur durch die Arie Intereſſe: ſo müßte ein Drama, welches gar keine Muſik hat, auch ohne alles Intereſſe ſeyn. Indeſſen iſt die Arie in dem Singeſpiel der Neuern ſo alt, als das Singeſpiel ſelbſt, und nicht erſt, wie verſchiedene Litteratoren behauptet haben, von Ciccoginni, in ſeinem Jaſon, im J. 1640 hinzu geſetzt worden. H. Arteaga, in ſ. Geſchichte der Ital. Oper, B. 1. S. 258 u. f. d. d. Ueberſ. hat dieſes ausführlich gezeigt. Aber freylich ſind mit dem Verhältniſſe derſelben zum Ganzen des Singeſpieles mancherley Veränderungen vorgegangen. In den früheſten Opern ſcheint kein **Da Capo** dabey Statt gefunden zu haben. Wenigſtens führt Brown, in ſ. Betrachtungen über Poeſie und Muſik, S. 330 d. d. Ueberſ. eine Oper des Colonna, aus der Mitte des 17ten Jahrh. an, welche keines dergleichen, und die, von Scarlatti, im J. 1693 geſetzte Teodora, welche nicht bey allen Arien dergleichen hat. —

Was die Setzkunſt der Arie anbetrift: ſo will ich wenigſtens diejenigen Werke, welche von der Singecompoſition überhaupt handeln, oder darauf überhaupt Bezug haben, hier anzeigen, als: Anleitung zur Singecompoſition, von F. W. Marpurg, 1759. 4. — Von der muſikaliſchen Declamation (von Jac. Schubak) Gött. 1775. 8. — Harmoniſches Sylbenmaß, Dichtern melodiſcher Werke gewidmet, und angehenden Singcomponiſten zur Einſicht mit platten Beyſpielen, geſprächweiſe abgefaßt, von Joſ. Riepel, Regensb. 1776. f. 2 Th. — J. P. Kirnberger Anleitung zur Singecompoſition . . . . Berlin 1782. 4. (Die übrigen, in H. Grubers Litteratur der Muſik, Nürnb. 1783. 8. S. 46. §. 18. als hieher gehörig, angezeigten Schriften handeln nicht von der **eigentlichen** Singe-Compoſition) — La Poetique de la Muſique p. Mr. le Comte de la Cepède, Lyon 1784. 12. 2 B. — Einzele, zum Theil, feine Bemerkungen über die Theorie der Arie finden ſich in Algarot-

rotti's Verſ. über die Opera, S. 243 u. ff. — in des Planelli Werk, Dell' Opera in Muſica, Nap. 1772. 8. S. 143 u. f. — in der Schrift des H. Chabanon, Obſervat. ſur la Muſique et principalement ſur la Metaphyſique de l'art, Par. 1780. 12. Deutſch von J. A. Hiller, Leipz. 1781. 8. vorzüglich, in der zweyten, ſehr vermehrten Ausgabe derſelben, unter dem Titel: De la Muſique conſiderée en elle même, et dans ſes rapports avec la parole, les langues, la Poeſie et le Théatre, Par. 1785. 8. an v. St. Wer, indeſſen, etwas ganz Brauchbares für die Compoſition der **deutſchen** Arie liefern wollte, müßte vorzüglich unterſuchen, ob und in wie fern unſre Sprache ſo gut, als z. B. die italieniſche, alle die Verſetzungen, Wiederhohlungen, und Verbindungen der verſchiedenen Worte einer Arie, wodurch die kunſtreiche, muſikaliſche Ausbildung einer **italieniſchen** Opernarie ſo ſehr begünſtigt wird, verträgt? Ob wir nicht leichter, als die Italiener, den Sinn und Zuſammenhang derſelben, durch eine dergleichen Ausbildung, aus dem Geſichte verlieren, und verlieren müſſen? Ob wir hierüber, durch die Muſik, entſchädigt werden? u. d. m. Ohne Rückſicht auf die Natur und die Eigenheiten einer Sprache, wird, bey dieſem Theil der ſchönen Künſte, alles Raiſonnement zu leerem Geſchwätz; und das, was man gewöhnlich das Muſikaliſche einer Sprache nennt, entſcheidet, bey weitem, die Sache nicht allein. —

Ariette.

Eine kleine Arie, die nur aus einem Theil beſteht. Der Dichter bringt ſie an die Stellen, wo die Handlung einen gemäßigten Grad der Gemüthsbewegung hervorbringt, die eben nicht lang anhalten, noch einen ſehr tiefen Eindruk machen ſoll. Der Tonſetzer folget ſeinem Beyſpiel. Er dehnet den Ausdruk weniger aus, als in der Arie; er zergliedert die Empfindungen nicht, und läßt den Ausdruk etwas ſchnell vor uns vorüber fahren. Dieſes ausgenommen, wendet er ſonſt wegen der Richtigkeit des Ausdruks eben dieſelbige Sorgfalt an, als auf die Arie. Die Ariette wird in den Opern zu ſehr verſäumt, da man durchgehends nur große Arien macht. Eine Abwechslung von Arien und Arietten wäre um ſo viel beſſer, da es gar oft wider den guten Geſchmak ſtreitet, daß geringere oder bald vorübergehende Empfindungen, in eben der Ausdehnung ſollen vorgeſtellt werden, als die, welche die Hauptempfindungen des Drama ausmachen.

Arioſo.

Ein ſehr einfacher Geſang, der noch als ein ſich auszeichnender Theil des Recitativs kann angeſehen werden. Wenn nämlich in dem Recitativ etwas vorkömmt, das in einer mehr abgemeſſenen Bewegung ſoll vorgetragen werden, als das übrige; ein Wunſch, ein lehrreicher Spruch, ein rührendes Gemählde, dabey man ſich aber nicht lange aufzuhalten hat: ſo verändert der Tonſetzer den ungemeßnen Gang des Recitatives, und giebt dem Geſang einen deutlich bemerkten Takt. Die Worte werden ſelten oder gar nicht wiederholt; es kommen darinn keine Läufe, keine Schlußcadenzen, keine Zergliederungen der Ausdrüke vor. Mithin iſt das Arioſo eine höchſt einfache Arie. Es thut ſehr gute Wirkung, indem es das, was ein langes Recitativ zu langweiliges haben könnte, angenehm unterbricht, und mit dem ausgearbei-

arbeiteten der Arie einen zufälligen Contraſt macht. Zu einer ſtillen feyerlichen Empfindung ſcheint das Arioſo weit tüchtiger zu ſeyn, als alle andere Geſangarten; und eine furchtſame Aeußerung ſeiner Geſinnungen kann nicht wol anders, als durch daſſelbe ausgedrükt werden. Ueberhaupt dienet es zu allen ſtillen und wenig wortreichen Empfindungen. So wie der Tonſetzer das Arioſo mit viel Einfalt ſetzet, ſo muß auch der Sänger ſich in dem Vortrag der äußerſten Einfalt, mit dem beſten Nachdruk verbunden, befleißen.

Ariſtophanes.

Ein griechiſcher Comödiendichter. Von ſeinen Lebensumſtänden weiß man wenig. Das atheniensiſche Bürgerrecht wurde ihm ſtreitig gemacht, aber er behauptete es. Zu ſeiner Zeit beſaß Athen die größten Männer, denn er war ein Zeitgenoſſe des Sokrates und Perikles.

Damals ſcheint die Comödie noch keine ordentliche Geſtalt gehabt zu haben. Weder die Anordnung der Handlung, noch eine ordentliche Einrichtung der Bühne, noch die Wahrheit und Entwiklung der Charaktere, war damals in der Comödie bekannt. Dieſes muß man beym Ariſtophanes nicht ſuchen. Die Form ſeiner Comödie iſt noch ſehr barbariſch und mehr ein Poſſenſpiel, als eine Handlung, in welcher ſich Begebenheiten, Unternehmungen oder Charaktere, entwikeln. Er führt zum Theil, nach dem Gebrauch der alten Comödie, würkliche, damahls in Athen lebende und unter den Zuſchauern ſich befindende, zum Theil allegoriſche Perſonen auf. Der Inhalt der Handlung iſt allemal etwas aus den damaligen Begebenheiten der Stadt, und meiſtentheils politiſch. Ausgelaſſener Muthwillen, Perſonen von Athen durchzuziehen; ein unbedingter Vorſatz, das Volk, es koſte, was es wolle, lachen zu machen, und ihm Faſtnachtspoſſen vorzuſpielen, ſcheinet damals der Charakter der comiſchen Bühne geweſen zu ſeyn.

Dieſe Fehler der Einrichtung ſind alſo nicht Fehler des Ariſtophanes, der ſich nach der, vielleicht zum Geſetz gewordenen, Mode ſeiner Zeit richten mußte. Aber ſein iſt der unerſchöpfliche und alles durchdringende Wiz, die höchſte Gabe zu ſpotten, darinn ihm weder **Lucian**, noch unter den Neuern **Swift**, noch irgend jemand, gleich kommt; die Sprache und der Ausdruk, den er im höchſten Grad der Vollkommenheit beſeſſen hat. Daher in einem Sinngedichte, welches dem Plato zugeſchrieben wird, geſagt wird, daß die Grazien ſich ſo, wie er, ausdrüken würden. Sein iſt die rieſenmäßige Stärke, womit er die Demagogen in Athen und oft das ganze Volk ſelbſt angegriffen hat. Es wäre vielleicht nicht übertrieben, wenn man ſagte: daß in einer einzigen von ſeinen Comödien, mehr Wiz und Laune ſey, als man auf den meiſten neuern Bühnen in einem ganzen Jahr hört. Aber in einem Stük ſind auch mehr Grobheiten und Zoten, als man itzt auf der ſchlechteſten Hanswurſtbühne duldet. Man kann dieſen Dichter ſeiner Talente halber kaum genug loben, und wegen des Mißbrauchs, den er bisweilen davon gemacht hat, kaum genug tadeln. Es iſt ihm nichts ehrwürdig genug, wenn er in ſeiner ſpottenden Laune iſt: ſein Spott greift Götter und Menſchen an. Mit dem Sokrates

geht er, wie mit einem Lotterbuben, um; **Aeſchylus**, **Sophokles** und **Euripides** müſſen überall ſeine Spötterehen aushalten. Es ſcheinet überhaupt, daß der Geiſt der damaligen Comödie geweſen ſey, große Männer dem Volke zum Spott Preiß zu geben.

Man darf ſich deßwegen nicht wundern, daß der ehrliche **Plutarchus** ihn ſo ernſtlich getadelt hat*). Dieſer Philoſoph, der bey einem guten Verſtand ein mit den beſten Empfindungen erfülltes Herz hatte, das man an unſerm Dichter ganz vermißt, mußte nothwendig unwillig auf den Mann ſeyn, dem alles Gute und Heilige gleichgültig oder gar verächtlich ſchien. Wäre dieſer große Mann ein moraliſcher Menſch geweſen, ſo würde ihm der erſte Ruhm unter allen Dichtern gehören. Man nehme, ſagt ein groſſer Kunſtrichter**), aus Ariſtophanes Werken die Fleken weg, die in einem unreinen Herzen ihren Grund haben, ſo bleibet eine bewundernswürdige Fürtreflichkeit übrig.

*) S. die Vergleichung des Ariſtophanes und Menanders, in Plutarchs kleinen Werken.

**) Graviana della ragion poetica L. I. c. XX. Tolti dall' opere ſue queſti vizi, che naſcon da mente contaminata, rimangono della ſua poeſia virtù maravaglioſe: quali 'ono l'invenzioni così varie, e naturali, i coſtumi così propri, che Platone ſtimò queſto poeta degno ritratto della republica d' Atene, onde lo propoſe a Dioniſio, che di quel governo era curioſo; gli aculei così penetranti, la felicità di tirare al ſuo propoſito, ſenza niuna apparenza di' forzo, le coſe più lontane; i colpi tanto inaſpettati e convenienti; le fecondità, pienezza, e quei, che a noſtri orecchi, non può tutto penetrare, il ſale attico, di cui l'altre lingue ſono incapaci d'imitarne l'eſpreſſione.

Man beſchuldiget ihn insgemein, daß er durch ſeine Comödie, die **Wolken** genennt, die Verurtheilung des Sokrates vorbereitet habe. Aber der Pater **Brumoi** hat gezeiget, daß dieſes gar nicht wahrſcheinlich ſey*).

Es entſteht über die Comödien dieſes außerordentlichen Geiſtes noch ein Zweifel, den meines Wiſſens niemand aufgelöſt hat. Wie hat ihm eine ſo große Schmähſucht gegen die vornehmſten Männer des Staates, gegen das ganze Volk ſelbſt, und ſo gar gegen die Götter, ſo ungerochen hingehen können? Ohne Zweifel liegt der Grund davon in der urſprünglichen Einrichtung der alten Comödie, die allem Anſehen nach aus ſolchen Schmähungen und Durchhechlungen der angeſehenſten Männer beſtanden hat; die alſo eben ſo wenig ſtrafbar waren, als die Schimpfreden, welche die römiſchen Soldaten in den Triumphliedern gegen ihre Feldherren ſich erlaubten. Dieſes Schimpfen mag in der urſprünglichen Form der griechiſchen Comödie ſo gegründet geweſen ſeyn, wie noch itzt im Carneval unter der Maske manches erlaubt iſt, das ſonſt nicht würde geduldet werden. **Lucianus** ſagt ausdrüklich, daß die Spötterehen einen Theil der Feſte des Bacchus ausgemacht haben**). Für dieſe Feſte aber waren die Comödien beſtimmt. Auch bey andern Feſten machten die Schimpfreden und Verſpottungen einen Theil der Ceremonien aus. **Herodotus** meldet, daß bey den Epidauriern an einem gewiſſen Opferfeſte der Chor keine Mannsperſonen, ſondern nur das weibliche Geſchlecht mit-

*) Theatre de Grecs T. III. p. 46. et ſuiv.

**) Luc. in den Fiſchern.

mit Schimpfworten habe anfallen dürfen *). Dieſes ſcheinet noch dadurch beſtätiget zu werden, daß nachher die Form der alten Comödie durch ein förmliches Geſetz iſt aufgehoben worden. In dem **Curculio** des Plautus treffen wir noch eine Spur der urſprünglichen Einrichtung der Comödie an. Zwiſchen dem dritten und vierten Aufzug tritt der Anführer des Chors auf, und wirft den Römern viel ſchimpfliche Dinge vor. Alſo waren Schimpfreden der alten Comödie weſentlich.

* *

Er ſoll der Luſtſpiele 54 geſchrieben haben, wovon nur noch eilf, Plutus, die Wolken, die Froſche, die Ritter, die Acharnenſer, die Weſpen, der Friede, die Vögel, die Rednerinnen, das Feſt der Ceres und Lyſiſtrata übrig ſind. Gedruckt ſind ſolche zuerſt, Ven. 1498. f. gr. mit den Scholien, aber nur neun derſelben, erſchienen; die beyden fehlenden (das Feſt der Ceres und Lyſiſtrata) wurden der folgenden Ausg. Flor. 1515. 8. gr. hinzu gefügt; und unter den andern Abdrücken derſelben ſind die merkwürdigſten: die Baſeler, cur. Sim. Grynaei, 1532. 4. gr. in welcher zuerſt alle eilf Stücke vereint worden ſind; c. Sigism. Geleni, Baſ. 1547. f. gr. mit den Scholien; c. conject. Ioſ. Scal. et Ariſtoph. fragm. Lugd. B. 1624. 12. gr. und lat. C. not. Tan. Fabri, Amſtel. 1670. 12. gr. und lat. Ex rec. Lud. Kuſteri, Amſtel. 1710. f. gr. und lat. mit den Scholien; c. Steph. Bergleri, Lugd. B. 1760. 4. 2 B. gr. und lat. mit Fragm. von verloren gegangenen Stücken; Stud. Rich. Franc. Phil. Brunck, Argent. 1783. 4. und 8. in 3 B. oder 9 Theilen, gr. und lat. mit den Fragm. bey welcher die Litteratoren aber die Scholien ungern vermiſſen. Eine beſondere Ausgabe dieſer iſt, indeſſen, von einem andern Gelehrten, zu erwarten; eine neue Ausgabe des Dichters hat Invernizzi geben wollen. Auch ſind Ausgaben von verſchiedenen einzeln Stücken deſſelben vorhanden. —

Ueberſetzt iſt Ariſtophanes in das **Italieniſche**, vollſtändig von Bartol. und Piet. Roſitini, Ven. 1544. 8. Einzeln, der Plutus, von Mich. Angel. Carmelli, Ven. 1751. 8. und ebenderſelbe von J. B. Terucci, Flor. 1751. 4. Die Wolken, von eben dieſem Terucci, Flor. 1754. 4. beyde in Verſen; und eben dieſes Luſtſpiel von Franc. Griſalini, bey ſ. Socrate, Tragic. Ven. 1755. 8. — In das **Spaniſche**: Die, von Sim. Abril gemachte Ueberſetzung des Plutus, ſcheint dem Enſayo de una Biblioth. de Traductores Eſpañoles, S. 153 zu Folge, nicht gedruckt zu ſeyn. — In das **Franzöſiſche**: Eine, in Fabr. Bibl. Gr. Lib. II. c. 21. S. 706. und von Quadrio, in dem 2ten Th. des 3ten Bandes, S. 121. ſ. Stor. e ragione d'ogni poeſia angeführte Ueberſ. des Plutus von J. Ant. Baif, Par. 1578. 8. iſt, eben ſo wenig, als die, in dem erſtern Werke, S. 706 und 707 angezeigte Ueberſ. derſelben, von Du Verdier, und die Ueberſetzung der Wolken von La Rivey, in keinem, der mir bekannten, franzöſiſchen Litteratoren zu finden. Wohl aber ſind noch Fragmente einer Ueberſ. des Plutus von Ronſard, in dem Rec. des Sonnets . . . Par. 1617. 12. und in deſſen Oeuvr. Par. 1623. f. anzutreffen. Beyde dieſe Stücke ſind indeſſen, gänzlich von Mde. Dacier, P. 1684. 12. Altenb. 1762. 8. und die Vögel, von Boivin, bey ſ. Oedip des Sophocles, Par. 1729. 12. überſetzt worden. In der erſten Ausg. des Theatre des Grecs, Par. 1730. 4. 3 B. von Brumoy finden ſich blos Auszüge aus den Luſtſpielen des Ariſtophanes; in der neuen Ausgabe deſſelben,

*) Herodot. L. V.

ſelben, Par 1785—1789. 8. 13 Bde. nimmt eine vollſtändige Ueberſetzung derſelben, von einem Ungen. die letzten Bände ein; und Poinſinet de Sivry hat, nachdem er ſchon den Plutus im J. 1772. in den Muſes grecques einzeln überſetzt hatte, den ganzen Ariſtophanes mit den Fragm. des Menander und Philemon, Par. 1784. 8. 4 B. überſetzt herausgegeben. — In das **Engliſche:** Unter der Aufſchrift, The World's Idol iſt der Plutus von einem H. B. 1650. 8. und eben dieſes Luſtſpiel von Lew. Theobald 1715. 12. ſo wie, von Heinr. Fielding und Young zuſammen, 1742. 8. überſetzt worden; die Wolken befinden ſich in Th. Stanley Hiſtory of Philoſophy . . . Lond. 1708. f. S. 99, und auch Lew. Theobald hat ſie 1715. 12. und White, 1778. 8. ſo wie C. Dunſter die Fröſche, 1785. 4. herausgegeben. Auch beſitzen die Engländer eine Ueberſ. der, in dem Theatre des Grecs des P. Brumoy befindlichen Auszüge aus den Luſtſpielen des Ariſtophanes. — In das **Deutſche:** Schon im J. 1613 ſind die Wolken, (von Fröreiſen) Frft. 8. in Verſen; und eben dieſes Luſtſpiel iſt von J. E. Goldhagen, im 3ten Th. ſ. Anthologie, ſo wie von J. J. Herwig, Bamb. 1772. 8. überſetzt worden; der Plutus findet ſich, im 2ten Theile von Goldhagens Anthologie, ſo wie ein Aufzug daraus im 6ten St. der Bemühungen zur Beförderung der Kritik; die Vögel, aus dem Frzſch. des Boivin überſetzt, in dem Journal für Freunde der Religion und Litterat. Augsb. 1779. 8. Die Fröſche im 3ten Th. von J. G. Schloſſers Kleinen Schriften, Baſ. 1783. 8. und Auszüge aus allen Stücken, mit Geſchmack und Einſicht gemacht, im 2ten und 3ten St. von Chr. Aug. Clodius Verſ. aus der Litteratur und Moral, Leipz. 1767—1768. 8. —

Erläuterungsſchriften über den Ariſtophanes: Die erſte Stelle unter dieſen kommt wohl der Vergleichung zwiſchen dieſem Dichter und dem Menander, von Plutarch (in ſ. W. B. 2. S. 853. Frcft. 1620. f.) zu, ob ſie gleich mehr Declamation, als Erläuterung iſt. In **lateiniſcher** Sprache hat außer den, blos einzele Stellen in ſ. Luſtſpielen betreffenden Bemerkungen in J. J. Reiske Animadv. . . . Lipſ. 1750. 8. und in den Miſcell. Obſerv. B. 3. Th. 1. u. B. 7. Th. 1. — Nic. Friſchlin eine Apologia pro Ariſtophane, bey ſ. metriſchen Ueberſ. der 5 erſten Luſtſpiele deſſelben, Frft. 1586 und 1597. 8. — Joh. Gottl. Willamow eine Abhandlung De Ethopoeia com. Ariſtoph. Berol. 1766. 8. (zur Vertheidigung des Dichters gegen die Vorwürfe des Batteux) — Joh. Floder eine Diſſert. explic. Antiquit. Ariſtophaneas, Upſ. 1768. 4. — G. C. Harles vier verſchiedene Progr. De Conſilio Ariſtoph. in conſcrib. Comoed. Nubes inſcripta, Erl. 1787. u. f. f. (zur Rettung des Dichters in Anſehung des Todes des Sokrates) geſchrieben. Auch ſoll noch von Joh. Gottf. Hauptmann ein Auff. De Ariſtophane geſchrieben worden ſeyn. — In **franzöſiſcher** Sprache: Das, was Brumoy in ſ. Théatre des Grecs, über den Ton in den Luſtſpielen des Ariſtophanes geſagt hatte, veranlaßte Remarques ſur le Syſtème nouveau . . . touchant la Maniére cavaliére dont A. traite les Dieux, in dem 19ten B. Art. 8. der Bibl. franc. ou Hiſt. litter. de la France, über welche Critiques, in dem 20ten B. Art. 4. erſchienen. — In dem 6ten Bde der Mem. de l'Acad. des Inſcript. iſt eine Abhandlung des H. Boivin über die Vögel, und in dem 30ten B. der Quartausg. zwey Aufſätze von H. Le Beau über den wahren Zweck des Ariſt. bey ſeinen Rednerinnen, und über den Plutus deſſelben,

ſelben, und die, der ſo genannten mittlern Komödie, zukommenden Charaktere. — In deutſcher Sprache: In dem, oben angeführten, Journal für Freunde der Religion finden ſich Ariſtophaniſche Briefe von J. J. Herwig, welche vorzüglich von einer Münchner Handſchrift deſſelben handeln,— und in dem 37ten Bde S. 1 u. f. der neuen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, ein Aufſatz über den Beyfall, welchen Athen den Luſtſpielen des A. ſchenkte. — Uebrigens will ich hier noch, nach Hemſterhuis (in ſ. Vorbericht zum Plutus, Harl. 1744. 8.) bemerken, daß Ariſtophanes, auſſer ſeinem Verdienſt, in Rückſicht auf Erfindung und Sprache, auch noch dieſes hat, daß man, wie ſchon Plato geſagt, den wahren Zuſtand von Athen zu ſeiner Zeit, aus ihm allein kennen lernen könne; und empfehle, zu der richtigen Beurtheilung der zu großen Freyheit, welche im Ariſtophanes herrſchen ſoll, unter andern, aus Browns Betrachtungen über die Poeſie und Muſik, den 7ten Abſchnitt (S. 212. d. d. Ueberſ.) und Hurds Commentar über den 274. Vers des Horaz ad Piſones (Th. 1. S. 204. d. d. Ueberſ.)— oder, da die Neuern alle aus dem Caſaubonus geſchöpft haben, lieber deſſen Werk: De Satyric. Graec. Poeſi et Romanor. Satyra . . Lib. II. Par. 1605. 8. Harl. 1774. 8. —

Ein griechiſch abgefaßtes Leben des Dichters findet ſich bey den Scholien, und den mehreſten Ausg. deſſelben; auch Gr. Gyraldi Hiſt. Poet. Baſ. 1545. 8. S. 81. ſo wie Nic. Friſchlin (bey der vorhin gedachten metriſchen Ueberſ. der fünf erſten Luſp. des A.) haben dergleichen geſchrieben, und Küſter hat das letztere in ſ. Ausg. aufgenommen. — Ein Verzeichniß der verloren gegangenen Stücke des Ariſtophanes, Nachrichten von mehrern Ausgaben u. d. m. liefert Fabric. Bibl. Gr. Lib. II. c. 21. — —

Arithmetiſche Theilung.

(Muſik.)

Die ältern Tonlehrer ſprechen vielfältig von der arithmetiſchen und von der harmoniſchen Theilung der Intervallen; deßwegen bedürfen dieſe Wörter einer Erklärung, und um ſo viel mehr, da ſie itzt anfangen, aus der Mode zu kommen.

Es iſt natürlich zu vermuthen, daß die größern Intervallen in der Muſik eher bekannt geweſen ſind, als die kleinen, und daß die Octave eher als die Quinte, dieſe eher als die Terz, bekannt geweſen ſey. Die Alten verſuchten zwiſchen die Töne, welche ein größeres Intervall ausmachen, noch einen oder mehr Töne hinein zu ſetzen, und dieſes thaten ſie auf zweyerley Weiſe; daher denn die arithmetiſche und die harmoniſche Theilung der Intervallen entſtanden iſt.

Dieſes zu verſtehen, muß man ſich die Länge der Sayten, deren Töne ein Intervall ausmachen, in Zahlen vorſtellen. Zwey Sayten, eine 60 Theile (z. E. Zolle) lang, die andre dreyßig, geben, wie bekannt, das Intervall einer Octave *). Will man zwiſchen dieſe beyden Töne noch einen in die Mitte ſetzen, ſo muß zwiſchen beyden Sayten von 60 und von 30 Theilen, eine angenommen werden, deren Länge mitten zwiſchen 60 und 30 fällt. Dieſe wird arithmetiſch beſtimmt, wenn die Zahl das arithmetiſche Mittel hält, das iſt, wenn ſie um eben ſo viel Theile von 60 als von 30 abſteht, oder wenn ſie 45 Theile hat. Will man aber das Intervall harmoniſch ausfüllen, ſo muß die

*) S. Harmonie.

die mittlere Zahl das harmoniſche Mittel ſeyn *), nämlich 40.

Demnach ſtellen die drey Zahlen, 60, 45, 30, eine Octave vor, die arithmetiſch getheilt iſt, und die Zahlen, 60, 40, 30, eine harmoniſch getheilte Octave. Im erſten Fall iſt das Intervall, 60: 45 oder 4: 3 eine Quarte; das andre 45: 30 oder 3: 2 eine Quinte; im andern Fall iſt 60: 40 oder 3: 2 eine Quinte; und 40: 30 oder 4: 3 eine Quarte. Daher ſagte man, die Octave C-c werde durch die Quarte F arithmetiſch, und durch die Quinte G harmoniſch getheilt, und die arithmethiſche Theilung der Octave gebe die Quarte unten C-F und die Quinte oben F-c; die harmoniſche aber gebe dieſe Intervalle umgekehrt: erſt die Quinte C-G, und denn die Quarte G-c.

Auf dieſe doppelte Weiſe pflegte man ehedem alle größeren Intervalle auszufüllen. Die Quinte 60: 40, arithmetiſch getheilt, giebt 60: 50: 40, oder die kleinere Terz 5/6 unten, und die größere 4/5 oben; hingegen harmoniſch getheilt giebt ſie 60: 48: 40, die größere Terz 4/5 unten, und die kleinere 5/6 oben.

Auf eben dieſe Art kann man auch den Raum der Octave durch zwey neue Töne ausfüllen, ſowol arithmetiſch, als harmoniſch. Im erſten Fall bekömmt man 60: 50: 40: 30, oder die kleine Terz 5/6, die Quinte 4/6 oder 2/3 und die Octave 60: 30 oder 1/2; im andern Fall aber 60: 48: 40: 30, oder die große Terz 60: 48 oder 4/5, die Quinte 60: 40 oder 2/4 und die Octave. Hieraus entſtand die Anmerkung, daß die arithmetiſche Theilung der Octave durch zwey Töne die weiche oder kleine Tonart, die harmoniſche aber, die harte oder große Tonart, angebe.

*) S. Harmoniſch.

Da die Quinte ein vollkommeners Intervall iſt, als die Quarte, die größere Terz vollkommener, als die kleinere, ſo haben die ältern Tonlehrer überhaupt geſagt: die harmoniſche Theilung ſey für die Muſik beſſer, als die arithmetiſche.

Da überhaupt dieſe Art, ſich den Urſprung der Intervalle vorzuſtellen, von den Neuern ſelten gebraucht wird, ſo hat dieſe Erklärung itzt weiter nichts mehr auf ſich, als daß man dadurch die Sprache der ältern Tonlehrer verſtehen lernt.

Attike.

(Baukunſt.)

Ein niedriges oder halbes Stokwerk auf einem ganzen oder höhern, nach der ehemaligen Bauart in Athen.

In der heutigen Baukunſt kommen zweyerley Attiken vor. Man macht ſie entweder über dem Hauptgeſims, ſo daß ſie mehr zu dem Dache, als zu dem eigentlichen Körper des Gebäudes gehören; oder man ſetzt ſie unter dem Hauptgeſims, ſo daß ſie ein würkliches Geſchoß oder Stokwerk ausmachen. Von der erſtern Art muß man es herleiten, daß ein über dem Hauptgeſims ſtehendes Geländer bisweilen auch Attike genennt wird, wiewol dieſem der Name nicht eigentlich zukömmt. Eine ganz herumgehende Attike wird die genennt, die um das ganze Gebäude geht. Man macht aber auch ſolche, die nur über einem Theil der Hauptſeite ſtehen.

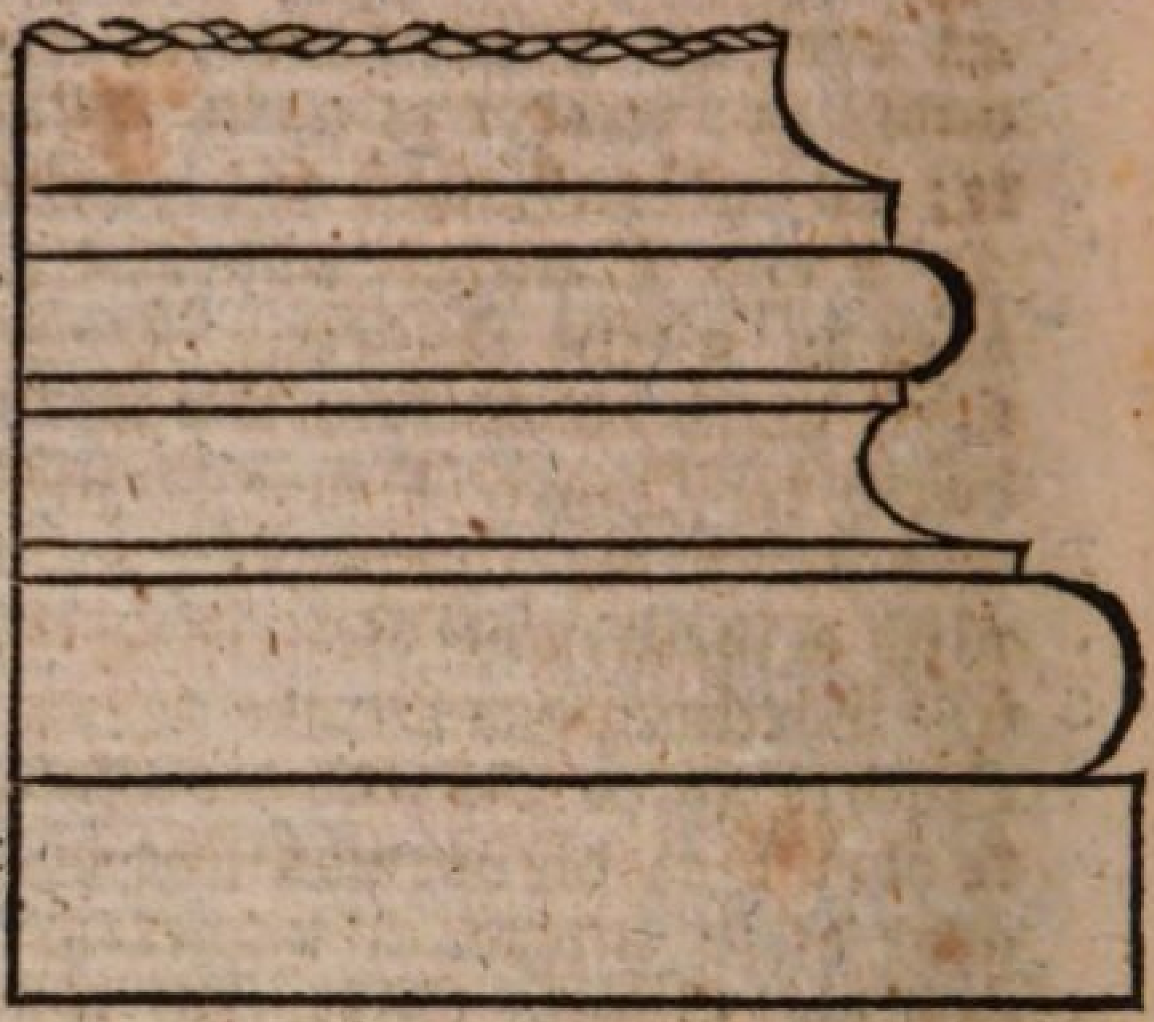
Die Attike wird in großen Gebäuden oder Palläſten über dem Hauptgeſchoß geſetzt, wenn man nicht zwey volle Geſchoſſe braucht, und wird insgemein halb ſo hoch,

als das Hauptgeſchoß, gemacht. Wo man hinlänglichen Platz hat, ſich auszudehnen, kann man alle Hauptzimmer in ein Geſchoß zuſammenbringen. Alsdenn wäre es eine ganz unnütze Sache, die geringern Zimmer, für Bediente und den perſönlichen Gebrauch, in eben der Höhe zu machen. Folglich thut man in dieſem Falle ſehr wol, eine Attike über das Hauptgeſchoß zu ſetzen. Dadurch bekömmt auch das Gebäude von Außen ein gutes Anſehen, indem es nicht zu hoch wird, und die Pracht des Hauptgeſchoſſes durch den Gegenſatz der Attike noch vermehrt wird. In dieſem Fall aber müſſen die Säulen und Pilaſter durchaus bis an das Hauptgeſims gehen, wie an dem Opernhauſe in Berlin; denn es ſteht nicht gut, wenn die Attike durch ein Geſims oder Gebälke von dem Hauptgeſchoß getrennt iſt.

Man macht auch bisweilen eine Attike zwiſchen zwey Hauptgeſchoſſen, oder hohen Stokwerken, damit die Bedienten gerade über den Zimmern der Herrſchaft ihre Wohnungen in dieſer Attike nehmen können. Eine ſolche iſt z. E. zwiſchen dem Hauptgeſchoß an dem königlichen Schloß in Berlin: in Italien findet man ſie vielfältig an Palläſten und Häuſern der Vornehmen. Dergleichen Attiken ſind zwar ſehr bequem; ſie verſtellen aber das Anſehen des Gebäudes etwas, oder müſſen, wie auf dem berliniſchen Schloſſe, ſehr niedrig gemacht werden.

Attiſcher Säulenfuß.

Eine beſondre und ſchöne Art des Säulenfußes, der in Athen aufgekommen, und daher ſeinen Namen hat. Er beſteht aus einem vierekigten **Unterſatz** a, einem **Pfühl** b, einem **Riemlein** c, einer **Einziehung** d, noch einem Riemlein e, auf welches ein Pfühl f folget. Die Verhältniſſe der Höhen dieſer Theile, von unten auf gerechnet, ſind folgende: 6, 4 1/2, 1/2, 3, 1/2, 3 1/2, 1 1/2. Dieſer Fuß iſt ſowol in der alten als neuen Baukunſt der gewöhnlichſte; und wird unter allen Ar-



ten von Säulen, die toſcaniſche ausgenommen, gebraucht. Es ſcheinet, daß die Baumeiſter in Athen dieſen Fuß für die joniſche Säule anſtatt des eigentlichen joniſchen Fußes zuerſt geſetzt haben *).

Avantüre.
(Dichtkunſt.)

Iſt bey den Heldendichtern des ſchwäbiſchen Zeitpunktes eine Muſe, die ſie ordentlicher Weiſe angerufen, und der ſie um ihren Beyſtand gedankt haben. Das Wort iſt von den Provenzalen genommen, die vermuthlich den Deutſchen vorgegangen, eine Perſon daraus zu machen. Sie iſt alſo die Muſe der abentheuerlichen Begebenheiten, dieſelbe, welche **Arioſto** zu ſeinem Orlando Furioſo und **Wieland** zu ſeinem Idris hätte anrufen können.

Aufführung des Drama.

Man ſagt von einem Drama, es ſey gut oder ſchlecht aufgeführt wor-

*) S. Joniſch.

worden; deßwegen ſcheint das Wort Aufführung ſchiklich, die Vorſtellung des Drama auf der Bühne zu bezeichnen. Die gute Aufführung hängt größtentheils von der Geſchiklichkeit der Schauſpieler, und von der guten Einrichtung der Bühne ab; aber auch der Dichter ſelbſt kann viel dazu beytragen. Von dem, was zur Kunſt des Schauſpielers gehört, kommt in manchem Artikel dieſes Werks verſchiedenes vor: hier iſt blos von dem Antheil die Rede, den der Dichter an dieſer Sache hat.

Es iſt ſehr wichtig, daß er bey Verfertigung ſeines Stükes keinen Augenblik vergeſſe, daß ſein Werk nicht zum Leſen geſchrieben ſey, ſondern bloße Reden für ſolche Perſonen enthalte, die als handelnde Perſonen auf die Schaubühne treten. Dieſe Vorſtellung muß einen beſtimmten Einfluß auf ſein Werk haben. Hat ſie es nicht: ſo kann er vielleicht ein ſchönes Geſpräch ſchreiben; aber ein vollkommenes Drama wird er nicht zu Stande bringen. In der That findet man, daß in dramatiſchen Stüken manches beym Leſen ſehr gut gefällt, das auf der Bühne ſchlechte Würkung thut; und daß bisweilen die einfacheſten Dinge, die im Leſen beynahe überſehen werden, auf der Bühne von groſſer Schönheit ſind. Die Urſache hievon iſt, weil das Drama, in ſo weit der Dichter es verfertiget, nur ein Theil der Sache iſt; die Handlung der Perſonen und was dazu gehört, machen den andern Theil davon aus.

Nur ein ſehr erfahrner Schauſpieler wäre im Stande dem Dichter zu ſagen, was er ſowol überhaupt, als in beſondern Stellen aus Rükſicht auf die Aufführung ſeines Stüks, in Acht zu nehmen habe. Wir können hievon nur unvollkommene Winke geben.

Ueberhaupt erfodert die Schaubühne eine ganz eigene, nur für ſie abgepaßte, Schreibart, die genau in dem Ton einer Perſon, die in einer Handlung begriffen iſt, geſtimmt ſeyn muß. **Euripides** konnte nicht wie Demoſthenes, und **Terenz** nicht wie **Cicero** ſchreiben. Auch in der höchſten tragiſchen Schreibart, muß nichts den Geruch der Lampe des griechiſchen Redners verrathen. Alle Wörter, die blos dem Schriftſteller, oder dem Redner eigen ſind, müſſen da vermieden werden; weil die handelnden Perſonen weder Schriftſteller noch Redner ſind. Die langen und gekünſtelten Perioden ſind hier gänzlich zu vermeiden, ſo wie die Wendungen, die aus Ueberlegung entſtehen; denn man ſpricht ohne Vorbereitung. Eine einzige Periode, die einem Schauſpieler etwas ſauer wird, wozu ſein Athem nicht hinreicht, oder die das Feuer der Vorſtellung etwas dämpft, hebt ſogleich beym Zuſchauer die Täuſchung auf; er verliehrt die handelnde Perſon aus dem Geſichte und erblikt den Dichter.

In Rükſicht auf die Aufführung, muß der dramatiſche Dichter ſich kürzer, als jeder andere Schriftſteller, ausdrüken. Aber ſeine Kürze muß nicht eine erkünſtelte oder erzwungene Kürze ſeyn, dergleichen einige Schriftſteller, nach dem Muſter, das **Tacitus** gegeben hat, annehmen. Hieher können wir einen Fehler rechnen, wiewol er mehr die Sachen, als den Ausdruk betrifft, von welchem kaum die beſten dramatiſchen Dichter frey ſind. Er beſteht darinn, daß ſie ihre Perſonen ſo gar oft mehr ſagen laſſen, als der, mit dem ſie ſprechen, zu hören nöthig hat. Ein Theil deſſen, was geſagt wird, gehört oft blos für den

Zuſchauer, um ihn von etwas zu unterrichten, das der Dichter ihm auf eine beſſere Art zu erkennen zu geben, kein Mittel wußte.

Hat der Dichter die Perſonen, denen er die Reden in den Mund legt, vor Augen, ſtellt er ſich ihr Spiel recht vor, überlegt er genug, was ihre Stellung, ihre Minen und der Ton ihrer Stimme auszudrüken vermögen, ſo wird er an ſehr viel Orten weniger ſagen, als ein andrer Schriftſteller, der eben daſſelbe hiſtoriſch, redneriſch oder poetiſch zu ſagen gehabt hätte. Denn ſelbſt die Winke und das ſogenannte ſtumme Spiel kommen ihm zu ſtatten.

Eine vorzügliche Aufmerkſamkeit von Seiten des dramatiſchen Dichters erfodern die Auftritte, wo auſſer den würklich redenden Perſonen noch mehr andre zugegen ſeyn müſſen. Sie werden gar zu bald langweilig, wenn die Reden eigentlich nur unter zwey Perſonen vorfallen, da doch vier oder fünfe zugegen ſind, die alsdenn überaus magere Figur machen.

Dieſes gilt fürnehmlich von den Auftritten in ernſthaften Stüken, wo die handelnden Perſonen in die höchſte Leidenſchaft geſetzt ſind. Da hat der Dichter am wenigſten zu thun, weil der höchſte Grad ſtarker Leidenſchaften mehr ſtumm, als beredt macht. Mit deſto gröſſerer Ueberlegung hat er auf die Würkung, welche die Sache bey der Aufführung haben wird, Acht zu geben. Dergleichen Auftritte, von denen man das meiſte erwarten ſollte, mißlingen den Schauſpielern gar zu oft, und nicht allemal durch ihre Schuld allein. Der Dichter verſieht es insgemein darinn, daß er verſchiedenen Perſonen Reden in den Mund legt, wo ſie ſchweigen ſollten, weil er den Auftritt nicht will ſtumm laſſen.

Es iſt zu wünſchen, daß Kunſtrichter, welche die Schauſpiele fleißig beſuchen, auf diejenigen Stellen beſonders Achtung geben, da der Dichter aus Mangel der Rükſicht auf die würkliche Aufführung, etwas verſehen hat, und daß ſie ihre Bemerkungen zum Beſten der dramatiſchen Dichter bekannt machen. Denn es ſind vielleicht über keinen Theil der ſchönen Künſte weniger Beobachtungen, als über dieſen geſammelt worden.

* *

Da Hr. S. in dem vorſtehenden Artikel, eigentlich blos von der Einrichtung des Dialogen, und zwar nur in Rückſicht ſeiner Wirkung auf die Zuſchauer, gehandelt, und nicht vorher unterſucht hat, weder, in wie fern das Geſpräch, wenn es ſonſt dem Zweck, und der Lage der unterredenden **Perſonen** gemäß iſt, gute oder böſe Wirkung auf die **Zuſchauer** hervorbringen, noch ob und wenn der Dichter das, was jene, dem was dieſe von ihm fodern, aufopfern muß: ſo laſſen ſich hier auch nur ſolche Nachweiſungen geben, die auf den dramatiſchen Dialog überhaupt gehen. Diderot handelt davon in der, hinter ſeinem Hausvater, befindlichen Abhandlung (S. 288 u. f. der Ueberſ. 2te Auflage.) — Cailhava in dem XIten Kap. des erſten Theiles ſeiner Art de la Comedie (S. 204) — und Leſſing, vorzüglich an einem Orte, wo man es nicht ſuchen ſollte, in ſ. Anti-Götz 2tes St. — Wenn übrigens H. Sulzer ſagt, daß der dramatiſche Dichter überhaupt ſich kürzer faſſen könne, als der Erzähler: ſo empfehle ich, zur Vorbeugung alles Irrthums, welcher hieraus entſtehen könnte, die Schrift des Hrn. Engel über Handlung, Geſpräch und Erzählung (Neue Bibl. der ſch. W. B. 16. vorzüglich S. 240 u. f.) — Was die

zuſammengeſetzten Auftritte, und auch diejenigen anbetrift, wo mehr, als zwey Perſonen, mit ein und derſelben Sache beſchäftigt ſind: ſo finden ſich, in der vorhin angeführten Abhandlung des Diderot (S. 282 u. f.) einige gute Winke darüber; auch in Hrn. Eſchenburgs Ueberſetzung des Hurd (I. 397) iſt die damit, ſchon für das Drama verknüpfte Schwierigkeit gerügt, und H. Leſſings Urtheil darüber beygebracht.

Aufhaltung.
(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort ſcheinet bequem, um einen in den ſchönen Künſten verſchiedentlich vorkommenden Kunſtgriff zu benennen. Er beſteht in einer geſchikten Verzögerung der Auflöſung einer Verwiklung, die man ganz nahe glaubt. In dem Trauerſpiel des Euripides, **Iphigenia in Tauris**, glaubt man, daß die Erkenntniß der Iphigenia und des Oreſtes ſogleich erfolgen, und alſo ein Hauptknoten werde aufgelöſt werden, ſobald jeder des andern Namen hören werde. Aber der Dichter wußte die völlige Erkenntniß aufzuhalten; und die Aufhaltung ſogar durch einige Auftritte durchzuführen. Eine ſolche Aufhaltung finden wir auch im VII Buche der Ilias. Hektor fodert einen der Griechen zum Zweykampf auf; Menelaus nimmt die Auffoderung an: man wird begierig, den Streit anzuſehen: aber Agamemnon und Neſtor kommen dazwiſchen, halten den Menelaus zurüke, der endlich von ſeinem Vorſatz abſteht, und die Sache dem Ajax überläßt. Dadurch wird unſre Erwartung aufgehalten, und die Begierde, die Entwiklung der Sache zu ſehen, noch mehr gereizt.

In dieſer Reizung beſteht demnach die Würkung der Aufhaltung, und eben dadurch wird das Vergnügen bey der Entwiklung deſto größer. Ein Werk kann zwar ſo beſchaffen ſeyn, daß die Vorſtellungen ohne Aufhaltung, wie ein ſanfter und immer gleich flieſſender Strom, fort gehen; dergleichen Werke aber reizen weniger, als die, darinn Verwiklungen und Aufhaltungen vorkommen; es ſey denn, daß alles in der höchſten Natur und Einfalt auf einander folge. In allen andern Fällen ſind Verwiklungen und Aufhaltungen nöthig, und von großer Würkung.

Die Aufhaltung betrifft nicht nur große Hauptverwiklungen eines Werks, ſie hat auch in kleinen Theilen ſtatt. Selbſt in einzeln Gedanken kann ſie vorkommen. So iſt in folgender Stelle des Horaz eine merkliche Aufhaltung:

Poſcimur. Si quid vacui ſub umbra
Luſimus tecum, quod et hunc in annum
Vivat et plures: age dic Latinum
Barbite carmen *).

Das erſte Wort, Poſcimur, erwekt die Erwartung, was das ſeyn möchte, wozu der Dichter aufgefodert wird, und macht alſo einen Knoten; dieſer wird durch alles, was zwiſchen Poſcimur und age dic ſteht, aufgehalten, und dadurch wird die Erwartung größer.

Auch in der Muſik giebt es gröſſere und kleinere Aufhaltungen. In den größern wird ein Gedanke ſo behandelt, daß er gerade an der Stelle, wo man glaubt, er werde durch den Schluß ſein Ende erreichen, aufs neue eine andre Wendung bekömmt **). Kleinere Auf-

*) Hor. Od. I. 32.

**) S. Cadenz.

Aufhaltungen kommen beſtändig bey Auflöſungen der Diſſonanzen vor, da ein diſſonirender Accord, deſſen Auflöſung man erwartet, erſt noch durch andre Diſſonanzen geführet und hernach aufgelöſt wird.

Bey jeder Verwiklung iſt nothwendig eine Aufhaltung. Hier iſt nur von der die Rede, welche der Künſtler aus Ueberlegung verlängert, um die Vorſtellungskraft deſto mehr zu reizen. Er muß ſich dieſes Kunſtgrifs nicht allzuoft bedienen, ſonſt ermüdet er. Die Aufhaltung iſt von derjenigen Gattung Schönheiten, die ſparſam und mit genauer Beurtheilung, wo ſie nöthig ſeyn möchte, gebraucht werden muß. In der Muſik wird der, welcher immer den kürzeſten Weg zum Schluß eilet, unſchmakhaft und wäſſerig; der aber, der niemals anders, als durch mancherley Umwege ſchließt, wird nicht weniger langweilig und verdrüßlich. Es laſſen ſich hierüber keine Regeln feſtſetzen. Ein ſcharfes Urtheil iſt die beſte Regel, und der Kunſtrichter kann nichts mehr thun, als den Künſtler vermahnen, aufmerkſam auf den Gebrauch und Mißbrauch der Kunſtgriffe zu ſeyn, damit er nicht aus Unachtſamkeit fehle.

Die Aufhaltung muß nicht mit der Unterbrechung des Endes einer Vorſtellung verwechſelt werden. Jene läßt uns die Sache, deren Verwiklung uns beſchäftiget, nicht aus dem Geſichte verliehren, ſie iſt ein Theil davon; dieſe aber bricht ſie ab, und ſetzt etwas anders dazwiſchen. Dadurch entſtehet eine widrige Würkung, weil der Zuſammenhang der Vorſtellungen würklich zerriſſen wird. Nichts iſt verdrüßlicher, als eine Geſchichte zu leſen, wo, wie in dem Roman vom Amadis, die Begebenheiten, wenn man denkt, daß ſie ſich nun entwikeln werden, abgebrochen, und wegen einer neuen Geſchichte ganz aus dem Geſichte verlohren werden. Die Epiſoden, wenn ſie recht geſchikt angebracht werden, gehören einigermaſſen auch zu der Aufhaltung *).

Auflöſung.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort wird in der Kunſtſprache verſchiedentlich gebraucht, und kann, wegen der Wichtigkeit der Sache, die es ausdrükt, zum Kunſtwort gemacht werden. Auflöſung bedeutet überhaupt die Herſtellung der Freyheit und Ordnung nach vorhergegangener Verwiklung. Dergleichen Auflöſungen kommen in Werken der ſchönen Künſte verſchiedentlich vor. In der Muſik wird die Harmonie oft verrükt; daher entſtehen die Diſſonanzen, die eine würkliche Unordnung ſind, aus welcher durch die Auflöſung, die Ordnung und völlige Harmonie wieder hergeſtellet wird. In der dramatiſchen Handlung iſt allemal Verwiklung; verſchiedenes ſtreitet gegen einander; am Ende der Handlung entwikelt ſich alles durch die Auflöſung, die deßwegen in der franzöſiſchen Sprache Dénouement, (Entwiklung des Knotens) genennt wird. Aber auch jede andre Handlung, und beynahe jede Vorſtellung, darinn vieles zugleich zu dem Ganzen einer Sache gehört, hat eine Verwiklung, und kann deßwegen einer Auflöſung fähig ſeyn. Alſo kommen dieſe beyden Sachen faſt überall vor.

Man kann keine Herſtellung der Ordnung ſehen oder empfinden, ohne dadurch angenehm gerührt zu werden. Daher kommen Verwiklungen und Auflöſungen ſo viel-

*) S. Epiſode.

vielfältig in den Werken der Kunſt vor, weil ſie ihnen Kraft und Reizung geben. Der Urſprung alles Vergnügens iſt in der Thätigkeit unſers Geiſtes zu ſuchen; dieſe fühlen wir zu wenig, wenn unſre Vorſtellungen unaufgehalten in einem ſanften Laufe fortgehen; denn da iſt nirgend eine Anſtrengung nöthig, durch welche wir uns unſrer Thätigkeit bewußt ſind. Dieſe empfinden wir nur bey Hinderniſſen, bey gegen einander laufenden Vorſtellungen, beym Streit der Elemente, die auf uns würken. Da bemüht ſich der Geiſt die Ordnung wiederherzuſtellen: je ſchneller und vollkommener dieſes geſchieht, wenn nur vorher die Anſtrengung aufs höchſte geſtiegen iſt, je größer iſt das Vergnügen.

Weiter wollen wir die allgemeine Betrachtung dieſer Sache nicht treiben; ſondern von den Auflöſungen ſprechen, worüber Kunſtverſtändige ſchon längſt beſondere Betrachtungen angeſtellt haben.

Auflöſung der dramatiſchen Verwiklung. Dadurch verſteht man die Hauptauflöſung, wodurch das ganze Stük ſein Ende erreicht. Sie wird auch nach einem griechiſchen Worte **Cataſtrophe** genennt*). Wie eine Berathſchlagung, wenn ſie ordentlich vollendet wird, einen Entſchluß hervorbringt, ſo hat jede Handlung einen Erfolg; nämlich es wird etwas bewürkt, das alle weitere Bemühung und Unternehmung über die Sache unmöglich macht. Ein Friedensſchluß hebt auf einmal alle Unternehmungen des Krieges auf, und die Ankunft an dem Orte, wohin die Reiſe gerichtet war, endiget dieſelbe. In verwikelten Handlungen, wie die dramatiſchen ſind, finden ſich entweder Hinderniſſe und Schwierigkeiten, die ſich dem Erfolg entgegen ſtellen; oder es zeiget ſich in dem Charakter der Hauptperſonen etwas, wodurch eine merkwürdige Veränderung in ihren Glüksumſtänden entſtehen muß; wobey ſich aber ſo viel Schwierigkeiten zeigen, daß man begierig wird, den Ausgang der Sache zu erfahren. Dasjenige, was dieſen Ausgang oder jenen Erfolg beſtimmt und auch begreiflich macht, iſt eigentlich die Auflöſung der Handlung. So iſt im Oedipus in Theben des Sophokles die völlige Entdekung, daß jener der Sohn und Mörder des Lajus ſey, die Auflöſung der Handlung; denn dadurch wird der Erfolg beſtimmt, daß Oedipus den Thron verläßt und ſich ſelbſt verbannt, wodurch die ganze Sache ihr völliges Ende erreicht; und ſo iſt in **Addiſons** Cato der Selbſtmord dieſes Helden die Auflöſung, wodurch der Ausgang der Sache beſtimmt, und die ganze Handlung völlig geendiget wird.

Die Auflöſung iſt vollkommen, wenn ſie natürlich und vollſtändig iſt, auch zu rechter Zeit geſchieht. Natürlich iſt ſie, wenn ſie nicht nur aus der Handlung ſelbſt entſteht, ſondern ſo, daß nichts übertriebenes, nichts unwahrſcheinliches in den Urſachen iſt, wodurch ſie bewürkt wird. Der Charakter des Cato macht ſeinen Entſchluß ſehr natürlich; eben ſo natürlich iſt die ſo oft vorkommende Auflöſung in Comödien, da ein Vater ſeinem Sohn aus Zärtlichkeit nachgiebt und in etwas williget, was er zu hintertreiben geſucht hat; daß ein liſtiger Mann, wie Ulyſſes, aller Hinderniſſe ungeachtet zu ſeinem Zwek kommt; daß eine tollkühne Unternehmung zulezt

*) Cataſtrophe: converſio negotii exagitati in tranquillitatem non expectatam. Scalig. Poet. L. I. c. 9.

zuletzt etwas hervorbringt, das einen unglüklichen Ausgang bewürkt. Es kommt hiebey darauf an, daß der Dichter eine große Kenntniß des Menſchen und menſchlicher Zufälle habe, daß er keine Würkung zeige, deren Urſache nicht hinlänglich dazu wäre; daß er keinen Zufall heran bringe, der dem natürlichen Lauf der menſchlichen Dinge nicht angemeſſen ſey. Es iſt aber nicht genug, daß er ſelbſt die Möglichkeit der Sache nach dem ordentlichen Lauf der phyſiſchen oder ſittlichen Natur begreife; auch der Zuſchauer muß ihn begreifen. Deßwegen muß der Dichter bisweilen ſchon von weitem gewiſſe Sachen einfließen laſſen, die hernach bey der Auflöſung alles begreiflicher machen. Dieſes nennt man die Auflöſung vorbereiten.

Wie in der Natur kein Sprung ſtatt hat, ſo muß auch der Dichter bey ſeinen Auflöſungen keinen machen. Läßt er eine Paſſion, oder eine Unternehmung, für die kein guter Ausweg vorzuſehen war, plötzlich einen ſolchen finden, ſo geſchehe es ſo, daß aus der Lage der Sachen erſt nach dem Erfolg begreiflich werde, wie die Sachen haben kommen können. Es giebt bisweilen Auflöſungen, die ans Unnatürliche gränzen, und eben deßwegen ſehr ſchön werden; weil das, was unmöglich geſchienen hat, deſto lebhaftere Eindrüke macht, wenn man es würklich und aus begreiflichen Urſachen bewürkt findet. So ſcheinet es unnatürlich, daß ein Menſch plötzlich ſeine Sinnesart ändere, daß er aus einem Böſewicht ein rechtſchaffener Mann, aus einem Tyrannen ein billiger und gütiger Regent werde. Dennoch finden ſich würkliche Veränderungen dieſer Art in der Natur. So hätte es angehen können, daß Corneille ſeinem Trauerſpiele **Rodogüne** durch eine andre Auflöſung einen guten Ausgang gegeben hätte. Er hätte die Bosheit und Rachgier der Cleopatra auf den höchſten Gipfel kommen laſſen. Dann hätte ſie durch eine Rükkehr auf die mütterliche Zärtlichkeit erſt über ihr Vorhaben geſtutzt; dieſes hätte ſie zu einigem Nachdenken über ihre ungeheure Bosheit und endlich gar zur Reue gebracht. Dergleichen Fälle ſind in der Natur vorhanden. Der Dichter hatte ſogar dieſe Auflöſung im dritten Auftritt des vierten Aufzugs vorbereitet, da er die Cleopatra zum Antiochus ſagen läßt:

> Vos larmes dans mon cœur ont trop d'intelligence.
> Elles ont presque éteint cette ardeur de vengeance.
> Je ne puis refuſer des ſoupirs à vos pleurs.
> Je ſens que je ſuis mère auprès de vos douleurs.
> C'en eſt fait, je me rends et ma colére expire,
> Rodogune eſt à vous, auſſi bien que l'empire.

Da man Beyſpiele von bewundrungswürdigen Veränderungen der Sinnesart der Menſchen hat, ſo könnten dergleichen zu Auflöſungen bisweilen verſucht werden.

Es verdient wegen der Comödie angemerkt zu werden, daß die Alten verſchiedentliche Auflöſungen gefunden haben, die zu ihrer Zeit natürlich waren, die es itzt nicht mehr ſeyn würden. Plautus und Terenz finden oft die Auflöſung dadurch, daß ein längſt vergeſſener, oder für todt gehaltener Menſch plötzlich wieder erſcheint; daß ein Vater ſein Kind erkennet, das er längſt vergeſſen hatte. Dergleichen

gleichen Auflöſungen ſind zwar noch itzt möglich; ſie müſſen aber, um wahrſcheinlich zu ſeyn, mit mehr Vorſicht behandelt werden, als jene Alten nöthig hatten, bey denen dergleichen Zufälle durch die damals gewöhnliche Ausſetzung der Kinder, durch die Sclaverey, in welche man durch den Krieg oder Menſchenraub fallen konnte, durch die wenigere Verbindung der Völker unter einander, durch Mangel der Mittel, die man gegenwärtig hat, einer verlohrnen Perſon nachzufragen, viel natürlicher waren, als ſie itzo ſind.

Die unnatürlichen Auflöſungen ſind die, welche man **Maſchinen** nennt, davon in einem beſondern Artikel geſprochen worden.

Zur vollkommenen Auflöſung gehört auch die Vollſtändigkeit, die darinn beſteht, daß unſre ganze Erwartung von der Sache befriediget, und das Ende der Handlung ſo erreicht wird, daß wir gar nichts mehr erwarten können. Man muß ſich die einzeln Perſonen, die Vorfälle, die in der Handlung aufſtoßen, als ſo viel Linien vorſtellen, die entweder gerade oder krumm ſich zuletzt in einen einzigen Punkt vereinigen; keine muß abgebrochen werden, oder ſich verliehren, noch auf einen andern, als den allgemeinen Geſichtspunkt hingehen. Die Charaktere müſſen völlig entwikelt ſeyn, daß der Zuſchauer nichts mehr davon zu wiſſen verlanget; die verſchiedenen Unternehmuugen müſſen ihr Ende ſo erreichen, daß die Fortſetzung derſelben unmöglich wird, und das Schikſal der Perſonen muß durch die Auflöſung völlig beſtimmt werden, daß keine Frage mehr darüber entſtehen kann. Plautus hat verſchiedentlich gegen dieſe Vollſtändigkeit der Auflöſung gefehlt. So hat ſein Stük, das er **Moſtellaria** genennt hat, eine ſo unvollſtändige Auflöſung, daß das Ende davon ganz abgeſchmakt wird.

Es iſt zwar eben nicht nöthig, wie einige meynen, daß die Auflöſung zuletzt alle Perſonen auf die Bühne vereinige; genug, wenn dieſelbe nur alle weitere Unternehmung hemmt, und unſre Erwartung über die Perſonen befriediget, ſie ſeyen zugegen oder nicht.

Endlich muß die Auflöſung zu rechter Zeit geſchehen; nämlich, wenn unſre Erwartung auf das höchſte gekommen iſt. Nicht eher, weil ſie ſonſt nicht Reizung genug hat; daher bisweilen eine Aufhaltung nothwendig iſt*); nicht ſpäter, damit die Lebhaftigkeit der Erwartung nicht wieder abnehme. Beydes iſt ſehr wichtig, weil die Lebhaftigkeit der Vorſtellungen bey der Auflöſung die ſtärkſten Eindrüke im Gemüthe zurük läßt.

Vom Ausgange, der durch die Auflöſung bewürkt wird, iſt beſonders geſprochen worden**).

Will man gegen die Wichtigkeit aller dieſer Anmerkungen, ſo wie gegen alles, was die Regeln der Vollkommenheit eines Werks betrifft, einwenden, daß viele Stüke ſehr gefallen, darinn dieſe Vorſchriften nicht beobachtet ſind: ſo kann man einmal für allemal dieſes zur Antwort nehmen, daß jene Stüke noch mehr gefallen würden, wenn dabey auch noch dieſe Regeln wären beobachtet worden.

Was hier von der Auflöſung der dramatiſchen Handlung angemerkt iſt, kann auch auf die epiſche Handlung angewendet werden. Die Kunſtrichter haben davon weniger geſchrieben, weil der Dichter in dieſer weniger Zwang fühlt,

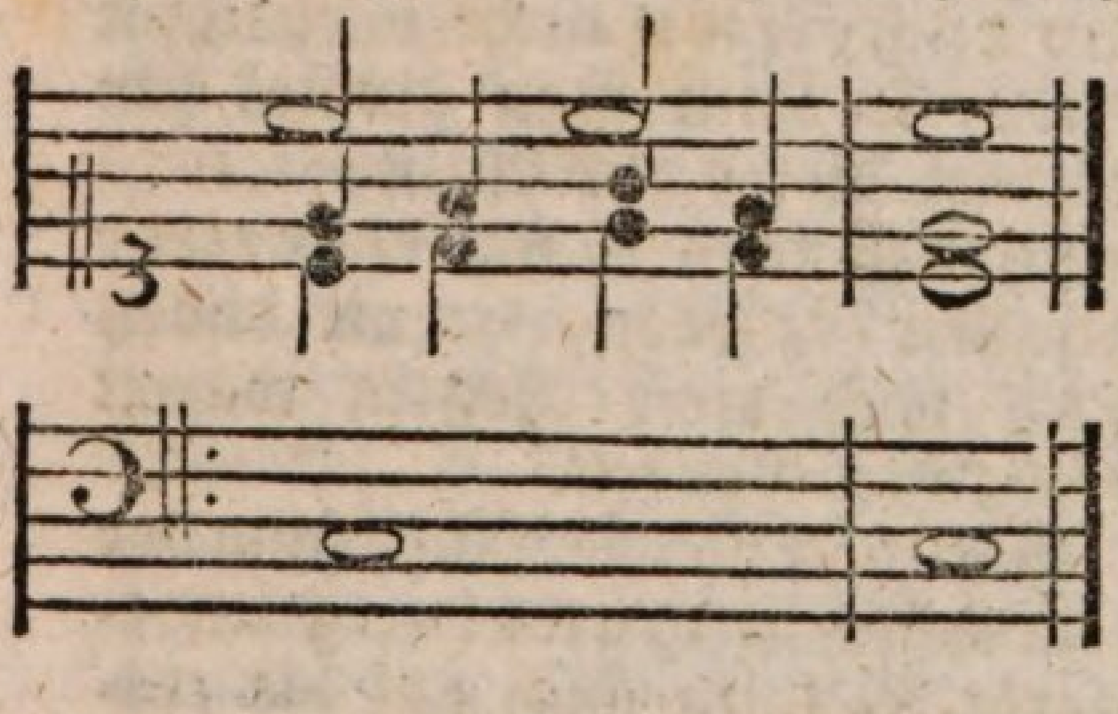
*) S. Aufhaltung.

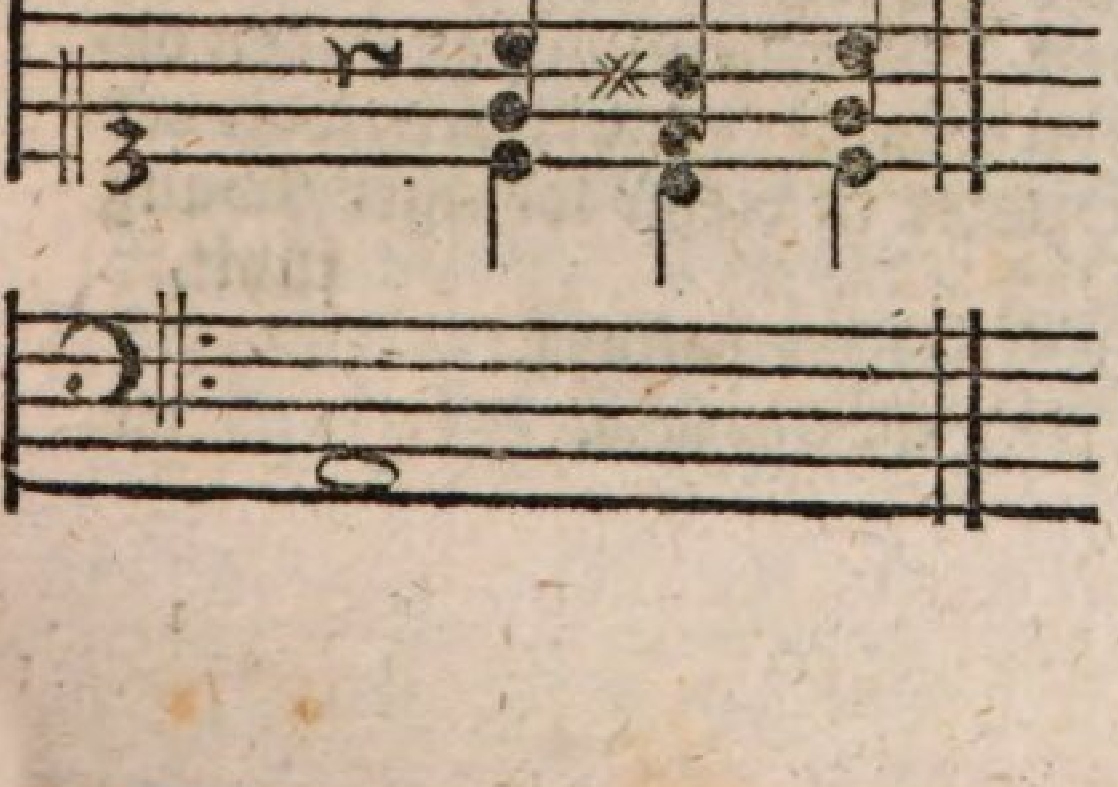
**) S. Ausgang.

fühlt, und alſo allen Foderungen leichter genug thun kann.

Von der Auflöſung im **Drama** handeln noch: Ariſtoteles περι ποιητ. (XII, wo die Rede nemlich vom Exodus iſt, und XVIII.) und mithin ſ. Commentatoren, als Dacier (S. 181 und 327. Ed. d'Amſt. 1733.) Curtius (S. 182. 271 u. f.) ſo wie Aubignac, im 9ten Kap. des 2ten B. ſeiner Pratique du Theatre (S. 122. 1 B. Amſt. 1715. 8.) — Cailhava, in dem 31ten Kap. des 1ten und im 40ten Kap. des 2ten Theils ſ. Art de la Comedie (1. 502. 2. 468.) — Von der Auflöſung in dem **epiſchen** Gedichte handelt Boſſu in dem Traité du Poeme epique in dem 13n u. 15n Kap. des 2n Buches (S. 149 u. f. Amſt. 1693. 12.) — Von der dramatiſchen ſowohl, als epiſchen Auflöſung, Batteux in ſ. Einleitung in die ſch. Wiſſ. im 6n Kap. des 3n Art. Abſchn. 1. Th. 2. (2. 33. 4te Ausg.)

Auflöſung der Diſſonanz in der Muſik. Hier wird das Wort Auflöſung in einer ganz beſondern engen Bedeutung genommen; denn nicht eine jede Herſtellung der völligen Harmonie, ſondern nur eine gewiſſe Gattung derſelben bekömmt den Namen der Auflöſung. In den beyden hiebey geſchriebenen Beyſpielen wird die Harmonie durch Diſſonanzen zerſtöhrt, da in dem zweyten und vierten Viertel des erſten Takts zwey Diſſonanzen anſtatt der Conſonanzen ſtehen, ſogleich aber wieder in Conſonanzen durch ſteigen oder fallen eintreten; in dem andern Beyſpiel aber werden gar alle Conſonanzen in Diſſonanzen verwandelt, die aber gleich wieder in die Conſonanzen zurüktreten. Dergleichen Fälle aber werden nicht zu den Auflöſungen gerechnet *). Dieſe Diſſonanzen erſcheinen ohne Vorbereitung, und verſchwinden auch plötzlich wieder; indem ſie nur in geſchwinden Bewegungen ſtatt haben, wo das Ohr kaum Zeit hat ſich wieder nach der reinen Harmonie zu ſehnen. Die eigentlichen Auflöſungen betreffen nur diejenigen Diſſonanzen, die durch **Bindungen** vorbereitet worden, und folglich wieder **entbunden** oder aufgelöſt werden müſſen. Weil dieſe Diſſonanzen entweder wegen ihrer längern Dauer, oder wegen des darauf liegenden Nachdruks, merklichen Eindruk machen, und dem Gehör ein würkliches Verlangen nach der Herſtellung der Ordnung erweken: ſo muß dieſe Herſtellung auf eine befriedigende Weiſe geſchehen. Daher ſind die Regeln von der Auflöſung der Diſſonanzen entſtanden. Je langſamer die Bewegung iſt, und je daurender oder nachdrüklicher der Eindruk der Diſſonanzen geweſen iſt, je genauer muß man ſich bey ihrer Auflöſung an dieſe Regeln binden. Ein kleines Verſehen dabey wird einem wohlgeübten Ohr ſehr empfindlich.





Dieſe Regeln ſind von den ältern Tonſetzern größtentheils für die langſamen Choräle und für die

*) S. Durchgang; Verwechslung.

die nachdrükliche Allabreve-Bewegung erfunden worden, wo die Harmonie mit großer Genauigkeit will behandelt ſeyn. Daß große Meiſter in geſchwinden Sachen, und in dem, was man die galante Schreibart nennt, ſich nicht allemal pünktlich an dieſe Regeln binden; (wiewol auch da die größten Meiſter ſich am wenigſten Freyheiten erlauben) ſoll Anfänger, oder minder geübtere, nicht zur Nachläßigkeit verleiten. Es iſt allemal ſicherer, ſich die Regeln ganz geläufig zu machen, damit ſie nicht zur Unzeit übertreten werden.

Bey Auflöſung der Diſſonanzen iſt eigentlich nur eine einzige Regel zu beobachten. Jede Diſſonanz tritt bey der Auflöſung in die nächſte diatoniſche Stufe unter ſich, ſo daß ſie daſelbſt zu einer Conſonanz wird. Dieſe letzte Bedingung beſtimmt die Fortſchreitung oder das Stillliegen des Baſſes, wenn die Diſſonanz in den obern Stimmen iſt; und der obern Stimmen, wenn die Diſſonanz im Baß iſt. Wie dieſe Regel der Auflöſung in allen Fällen beobachtet werde, erhellet aus der Tabelle der Diſſonanzen *). Von der großen Septime, die aufwärts geht, iſt anderswo geſprochen worden **).

Rameau und die, welche ſeine Theorie annehmen, haben Diſſonanzen, welche bey der Auflöſung einen diatoniſchen Grad herauf treten. Dieſe ſind bis itzt von deutſchen Harmoniſten nicht angenommen ***).

*) S. Diſſonanz.

**) S. Septime.

***) S. Diſſonanz; Sexte.

Aufputzen der Gemählde.

Es iſt eine für die Liebhaber der Mahlerey wichtige Sache, wenn Gemählde, die durch Alter und andere Zufälligkeiten ſchadhaft, oder durch Staub und Unreinigkeiten verdunkelt worden, wieder zu ihrer erſten Schönheit können hergeſtellt werden. Dieſes Aufputzen der Gemählde hat man in der neuern Zeit ſehr hoch gebracht, und dadurch manches ſchöne Stük, das ſchon als verdorben, oder faſt ausgelöſcht, in einen Winkel geſetzt, und der Vergeſſenheit übergeben worden, wieder in die Bildergallerien und zu großem Anſehen gebracht. Man hat ſogar Mittel gefunden, die Gemählde von dem Grund, er ſey Leinewand oder Holz, abzunehmen, und auf einen neuen überzutragen. Eine für die Erhaltung der Gemählde wichtige Erfindung.

Zu dem Aufputzen gehören verſchiedene wichtige Handgriffe, und überhaupt eine große Vorſichtigkeit. Wenn ein in der Sache nur halb erfahrner Mann ſich daran waget, ſo läuft er Gefahr, das Gemählde zu verderben. Diejenigen Liebhaber, die gute, in ſchlechten Zuſtand gerathene, Stüke beſitzen, müſſen ſich ſehr wol vorſehen, daß ſie ſelbige durch ungeſchikte Aufputzer nicht noch mehr verderben laſſen. Es iſt deßwegen gut, daß die ganze Sache unter den Händen der beſten und erfahrenſten Künſtler, als eine Art Geheimniß bleibe, an welches ſich keiner wagen ſoll, der darinn nicht vollkommen unterrichtet iſt. Es iſt zwar viel davon bekannt worden *), aber niemanden zu rathen, die Künſte an guten Gemählden zu probiren.

Der Mahler, Schulze, in Berlin, der ſeit vielen Jahren dieſe Kunſt mit dem glüklichſten Erfolg ausübet, iſt in dieſen Gegenden der

*) S. Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, IV. Theil.

der einzige, dem man auch die beſten Sachen mit Zuverſicht anvertrauen kann. Auch beſitzt Herr **Riedel**, churfürſtl. Gallerie-Inſpektor in Dresden, vorzügliche Geſchiklichkeit in dieſer Kunſt.

* *

Außer der, von Hrn. Sulzer, angeführten Anweiſung zum Aufputzen der Gemählde, welche eigentlich aus dem Handmaid to the Arts, Lond. 1758. 8. genommen iſt, hat man noch, von Lud. Crispi, einen Brief über dieſe Materie in den Lettere ſulla Pittura, Scoltura etc. — Bemerkungen über die damit geſpielten Betrügereyen, und die Folgen für den Werth der Gemählde, finden ſich in dem Gentlem. Magaz. 1764. S. 534.

Aufriß.

(Baukunſt.)

Die Zeichnung eines Gebäudes, oder eines einzeln Theils deſſelben, in der die Umriſſe aller Theile, die auf einmal ins Auge fallen können, nach ihrer wahren verhältnißmäßigen Größe angezeiget werden. Dieſe Zeichnung iſt von der perſpektiviſchen Zeichnung darinn unterſchieden, daß weder ein gewiſſer Augenpunkt, noch eine Anſicht, dazu genommen iſt; da die perſpektiviſche Zeichnung das Aeußere oder Innere eines Gebäudes ſo vorſtellt, wie es aus einem gewiſſen Geſichtspunkt in die Augen fällt.

Der Aufriß, etwas groß gezeichnet, dienet dem Baumeiſter und den Werkleuten zur beſtändigen Richtſchnur in Beſtimmung aller Theile. Denn nach dieſem Riß nehmen ſie alle Höhen und Breiten eines jeden Theiles.

Aufſchlag.

(Muſik.)

Die ſchwache Zeit des Takts, da der, ſo den Takt ſchlägt, die Hand oder den Fuß aufhebt. In dem Takt von zwey Zeiten fällt der Aufſchlag in die zweyte Zeit; in die dritte, wenn der Takt drey Zeiten hat; und in die zweyte und vierte, wenn er aus vier Zeiten beſteht *). Man ſagt von einem Tonſtük, es fange im Aufſchlag an, wenn es kurz oder ohne Accent mit der letzten Zeit eines Taktes anfängt, auf welche ſogleich der Anfang des zweyten Taktes folget. So muß ein Geſang anfangen, deſſen Text jambiſch iſt, weil es nicht angeht, daß ein Jambus einen Takt ausmache; denn die erſte Sylbe oder der erſte Ton des Takts iſt immer nothwendig lang. Alſo behandelt die Muſik die jambiſche Versart, als wenn ſie trochäiſch mit einer vorgeſetzten kurzen Sylbe wäre. Anſtatt

Komm Do | ris komm | zu je | nen Bu | chen,

lieſt der Tonſetzer:

Komm | Doris | komm zu | jenen | Buchen **).

Aufſchrift.

(Beredſamkeit.)

Eine kurze Rede, wodurch eine merkwürdige Sache auf einem Denkmal ausgedrukt wird †). Man kann die Aufſchrift, ob ſie gleich nicht nothwendig in Verſen gemacht wird, als eine beſondere Art des **Sinngedichtes** anſehen, und ſie ein Sinngedicht zu einem Denkmal nennen. Die Aufſchrift ſoll, ihrer Abſicht gemäß, etwas ganz merkwürdiges, auf die kürzeſte und nachdrüklichſte Weiſe ſagen. Sie gehört deßwegen unter die Werke, deren Wichtigkeit man nicht nach ihrer Größe ſchätzen ſoll: denn es iſt oft ſchwerer eine vollkommene Aufſchrift, als eine große Rede zu machen. Eine

*) S. Takt.

**) S. Takt; Zeiten.

†) S. Denkmal.

ne weitläuftige Sache durch wenige Meiſterzüge bezeichnen, durch wenig Worte viel ſagen, iſt in redenden Künſten gerade das ſchwereſte. Da man weder Beſchreibungen, noch ausgeführte Bilder brauchen kann, die Einbildungskraft ſtark zu rühren, ſo müſſen die wenigen Ausdrüke, von der größten Fruchtbarkeit, Stärke und Einfalt ſeyn. Es kann nur einem recht guten Genie gelingen, eine vollkommene Aufſchrift zu machen, und noch gehört ein glüklicher Augenblik dazu. Wie viel man auch in der kürzeſten Aufſchrift ſagen könne, ſieht man aus der, welche **Poußin** auf das Grabmal einer Schäferin in einem berühmten Gemählde geſetzt hat: **Auch ich war in Arcadien.** Man leſe nach, was der Abt **du Bos****) hierüber angemerkt hat.

Die Alten waren oft ſehr glüklich in Aufſchriften: und denen, welche in dieſer Art zu arbeiten haben, iſt zu rathen, daß ſie die Aufſchriften, welche **Pauſanias** in ſeiner Beſchreibung Griechenlands aufbehalten hat, die, welche man in den griechiſchen **Anthologien** findet, auch die beſten von denen, die man aus alten Denkmälern geſammlet hat, fleiſſig ſtudiren.

Außer der ſinnreichen Erfindung wird auch ein vollkommener Ausdruk zu der Aufſchrift erfodert. Er muß Einfalt, Stärke, Kürze verbinden und von ſehr gutem Wolklang ſeyn, damit er deſto gewiſſer im Gedächtniß bleibe. Wo es angeht, ſollte die Aufſchrift in Verſen ſeyn, in halben Verſen, in ganzen einzeln, in zweyen oder vieren, die man Hemiſtichia, Diſticha, Tetraſticha, nennt*). Weil man aber in einer ſo ſehr kurzen Rede wenig Freyheit hat, ſo geht dieſes nicht allemal an. Anſtatt der Verſe muß man die Rede in kurze, wol ins Gehör fallende, Sätze eintheilen. Es iſt daher eine beſondre Schreibart für die Aufſchriften entſtanden, welche man den Stylum lapidarem nennt. Als ein Muſter einer guten Aufſchrift, kann die angeführt werden, welche auf der bey Murten in der Schweiz ſtehenden Capelle, darinn die Gebeine der dort in der bekannten Schlacht gebliebenen Burgunder zuſammengelegt ſind, zu leſen iſt:

DEO. OPT. MAX
CAROLI INCLYTI FORTISSIMI
DUCIS BURGUNDIAE EXERCITUS MURATUM
OBSIDENS AB HELVETIIS
CAESUS
HOC SUI MONUMENTUM RELIQUIT.

Wegen der edlen Einfalt verdienet auch die Aufſchrift an dem Invalidenhaus bey Berlin angeführt zu werden:

LAESO ET INVICTO MILITI.

Hingegen iſt auf einem der größten öffentlichen Gebäude dieſer Stadt eine deutſche Aufſchrift, die einem Handwerksmanne zur Schande gereichen würde.

Man hat bisweilen die Frage aufgeworfen, ob es nicht wol gethan wäre, wenn die Mahler ihre Werke, nach Art der Denkmäler, durch Aufſchriften erläuterten. Es läßt ſich leicht ſehen, daß ein Gemählde dadurch ſehr viel gewinnen kann**). Aber es iſt ſchwer ſie ſo ſchiklich anzubringen, als **Poußin** in dem angeführten Fall es gethan hat. Doch ſind ſehr viel Wege dazu. Sie können auf Gebäude, auf Denk-

*) S. Denkmal.
**) Reflexions ſur la poeſie et la peinture T. I. Sect. VI.

*) S. Vers.
**) S. du Bos Reflex. etc. T. I. Sect. 13.

Denkmäler, auf Gefäße, und andre Nebenſachen des Gemähldes angebracht werden. Wem ein Kupferſtich von **Fueßli**, der 1786 in London herausgekommen iſt, darauf **Dion**, wie er in Syrakuſa ein Geſpenſt ſieht, vorgeſtellt wird, zu Geſichte kommt, der kann darauf vielerley gute Wege, Aufſchriften anzubringen, auf einmal ſehen. Die Sache iſt wichtig, und verdienet eine genaue Ueberlegung *).

Anweiſungen zu Aufſchriften ſind verſchiedene vorhanden; aber die Verfaſſer der, mir bekannten, ſind, größtentheils, auf Witzeleyen und Künſteleyen dabey verfallen. Indeſſen gehören ſie zu der Litteratur dieſes Artikels, und ſind folgende, von **italieniſchen** Schriftſtellern: L'Epitaſio, Dial. nel quale ſi inſegna il modo di comporre gli Epitafi all'-antica, di Franc. Pola, Ver. 1626. 4. — Il Cannocchiale Ariſtotelico, o ſia Idea dell' arguta ed ingegnoſa elocutione, che ſerve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e ſymbolica .... del C. D. Eman. Theſauro ... Taur. 1654. verm. Ven. 1682. 4. Bologn. 1675. 4. Lat. durch Casp. Cörber, Frcft. 1698. 4. Leipz. 1714. 4. (Das Buch ſoll eigentlich ein Commentar über das 3te Buch der Rhetorik des Ariſtoteles ſeyn, aber der Verf. hat geglaubt das Sinnreiche nicht beſſer erklären zu können, als wenn er ſelbſt ſinnreich, d. h. in einem gezierten, geſchrobenem Styl darüber ſchriebe. Den alten Innſchriften ſpricht er, wegen ihrer Simplicität, alles Verdienſt ab. Er hat zugleich, als Beyſpiele zu ſ. Theorie, eine Sammlung lateiniſcher Aufſchriften auf alle mögliche Gegenſtände heraus gegeben, welche zu Turin 1666. 12. zu Rom. 1677. 4. zu Berlin (Col. Brand.) 1671. f. (3te Aufl.) zu Frft. und Leipz. c. not. Em. Phil. Panealbi, 1688. 4. gedruckt worden iſt. Eine vollſtändige Sammlung ſ. Werke iſt, in neuern Zeiten, zu Turin, in 3 Foliob. gemacht worden.) — Epigraphica, ſ. Elogia Inſcriptionesque quodvis genus pangendi ratio, ubi de Inſcript. ... facili methodo diſſertatur, ſubjectisque exemplis ... praecepta dilucidantur, Auct. Oct. Boldonio ... Aug. Per. 1660. f. (Der Verf. hat beynahe die ganze Redekunſt in ſ. Plan, hineingezogen, und ein äußerſt weitſchweifiges, langweiliges Werk geliefert. Uebrigens hat auch er, als Beyſpiel zu ſ. Theorie, Epigraphae relig. memorial. mortuales et encomiaſticae, R. 1670. 4. drucken laſſen.) — Ars nova argutiar.... in duas partes diviſa, prima eſt epigr. altera Inſcription. argutar. Auct. Iac. Maſenio, Mod. 1660. 12. Col. Agr. 1668. 8. 1087. 12. (Ganz in der Manier des angezeigten Cannocchiale; beſonders läßt der Verf. ſ. Witz in Innſchriften auf D. Luthern aus.) — Epigrafia, o ſia l'arte di comporre le Inſcrizione latine, ridotte a regole da Gaet. Buganza, Mant. 1774. 4. — De Stylo Inſcript. lat. Lib. III. a Stef. Ant. Morcelli, R. 1780. f. mit K. (Zum Nachſchlagen, als ein Exempelbuch, gut.) — Von **franzöſiſchen** Schriftſtellern: Traité des Inſcriptions, p. Iacq. Ravenau, Par. 1666. 12. — Diſc. ſur le Style des Inſcript. von Boileau, in ſ. W. (B. 2. S. 215 der Par. Ausg. von 1757. 12.) Veranlaßt durch die prahleriſchen Innſchriften, welche Charpentier zu den Gemählden des Le Brun in der Gallerie zu Verſailles gemacht hatte, und gegen den Pomp derſelben gerichtet, aber mit unbedeutenden Gründen verſehen. — Defenſe de la Langue franc. p. Mr. (François) Charpentier, Par. 1676. 12. und De l'excellence de la langue

*) S. Allegorie; Hiſtorie.

gue franc. von ebend. Par. 1683. 12. Beyde gehören nur in ſo fern hieher, als der V. darin behauptet, daß die Innſchriften in den Landesſprachen gemacht werden müſſen, und daß die franzöſiſche Sprache hiezu geſchickt ſey. Die erſte wurde durch die Meynung des Abt Bourzeys, und der erſten Mitglieder der, im J. 1663. geſtifteten Acad. des Inſcriptions et Belles Lettres, welche ſich für das Gegentheil erklärt hatten, veranlaßt; die zweyte iſt gegen die — Oratio de Monum public. latine inſcribendis, Auct. Ioa. Lucas, Par. 1677. 4. und bey Ayrers Comment. de praeſt. Auct. claſſic. Lipſ. 1735. 8. gerichtet. — Von **deutſchen** Schriftſtellern: Chr. Weiſii De Poeſi hodierno-politicor. ſ. de argutis Inſcriptionibus Lib. II. Weiſſ. 1678. 8. Ien. 1738. 8. — Dan. G. Morhofii Comment. de Diſcipl. argutiar. ſ. l. 1693. 12. (Sie kam, erſt nach des Verf. Tode, heraus, und ſcheint zu erweiſen, daß auch er keinen Sinn für die Einfalt der alten Aufſchriften hatte.) — De Stylo lapidari, Auct. Matth. Aſp, Upſ. 1737. 8. — Uebrigens wäre vielleicht die Unterſuchung der Frage: "in wie fern Aufſchriften in der Landesſprache abzufaſſen, oder nicht abzufaſſen ſind?" in dem vorher gehenden Artikel an ihrer Stelle geweſen. Doch H. S. ſcheint hierüber ſchon mit mehrern, ſeine Partie gefaßt, und der lateiniſchen Sprache den Vorzug gegeben zu haben; es ſey mir alſo erlaubt, die, gewöhnlich, hiefür gebrauchten Gründe ein wenig näher zu prüfen. Die vorgebliche Allgemeinheit dieſer Sprache hat ſehr enge Gränzen. Derer, welche in jedem einzelen Lande ſie nicht verſtehen, ſind immer noch mehrere, als derer, welchen ſie, in Europa überhaupt, bekannt iſt; und meines Bedünkens iſt es doch beſſer, daß der einzele Fremde frage, was irgend eine Sache bedeute, als ſehr viele Einheimiſche. Oder wollen wir überhaupt nur, der erſtern wegen, Denkmähler ſetzen? — Nun, ſo müſſen wir auch nicht verlangen, daß ſie, auf irgend eine Art auf das **Volk**, für welches, und unter welchem ſie geſetzt worden ſind, wirken, müſſen nicht über die Gleichgültigkeit deſſelben gegen ſie klagen. Schon durch Rückſicht auf andre Kunſtgeſetze werden ſie ihm oft fremde genug gemacht. Der deutſche Mann in römiſcher Kleidung kann, unmöglich, in dem Deutſchen ſo viel Theilnehmung erwecken, als der Römer, in römiſcher Tracht, in dem Römer erweckte; und man muß über das Band, welches, durch äußere Gleichheit, und durch Gleichheit der Sprache, unter den Menſchen hervorgebracht wird, wenig nachgedacht haben, um jene Gleichgültigkeit nicht ſehr natürlich zu finden. So lange wir noch immer die einzeln Glieder eines Volkes, ſo ganz zweckwidrig, von einander trennen, iſt es thöricht, gemeinſchaftlichen Geiſt von ihnen zu fordern. — Nicht beſſer werden die Aufſchriften in todten Sprachen dadurch vertheidigt, daß die lebenden Sprachen ſich ändern, daß ſie veraltern, u. d. m. Eine deutſche Aufſchrift aus dem 12ten Jahrhundert würde immer, jetzt noch, mehrern Deutſchen verſtändlich ſeyn, als es die gemeinſte Lateiniſche iſt; und, wofern ſie ſonſt die, ihr zukommenden Eigenſchaften beſäße, durch veränderte Mundart, nichts von ihrer Güte verloren haben. Auch hätten, dieſem Einfall zu Folge, ja Griechen und Römer dergleichen nie in ihrer Sprache machen dürfen. Aber nicht genug, daß die neuere lateiniſche Aufſchrift nicht durch dieſe Gründe gerechtfertigt werden kann, ſtehen ihr wirklich auch noch wichtige Gründe entgegen. Abgerechnet daß, wie gedacht, der ganze Zweck derſelben größtentheils verloren geht, drückt ſie ſelten

ten das, was ſie eigentlich ausdrücken, oder darſtellen ſoll und will, wirklich und beſtimmt aus; ſie wird oft nur für gut gehalten, weil ſie, entweder, ſich nicht anders machen ließ, oder weil ſie nicht, ſcharf und genau, geprüft wird. Ihr fremdes Anſehen bedeckt ihre Mängel. Die Schuld dieſer Mängel liegt, zum Theil, in den Gegenſtänden ſelbſt, zum Theil, in der, immer nicht ganz vollkommen möglichen Kenntniß einer todten Sprache. Für Dinge und Begriffe, welche die Römer nicht hatten, konnten ſie auch keine Wörter haben; und Wörter, mit welchen ſie einzele, vermeintlich wirkliche, Weſen bezeichneten, ſind, z. B. in neuern Zeiten, ſehr oft, und ſo gar in den beßten Aufſchriften, zur Bezeichnung von bloßen Allgemeinbegriffen gebraucht worden. Beſonders hat dieſes Geſchick den Apoll und die Muſen getroffen. Ueberhaupt würde die Nachwelt, wenn ſie Aufklärung über unſre Sitten, Gebräuche, Einrichtungen, u. d. m. in unſern lateiniſchen Aufſchriften allein eben ſo ſuchen ſollte, wie wir dergleichen Aufklärung in den Aufſchriften der Vorwelt ſuchen und finden, zum Theil eben ſo falſche Begriffe erhalten, als wir, wenn wir den Glauben der erſten Chriſten, nach dem, von Fabretti (Inſcript. ant. R. 1699. f. S. 168) bemerkten Gebrauche derſelben, auf der Rückſeite alter römiſcher Innſchriften, eine chriſtliche zu ſetzen, beurtheilen wollten. Wenigſtens würden die alten Römer, Falls ſie wieder kämen, uns, dem größten Theil dieſer Aufſchriften nach, für etwas ganz anders, als was wir ſind und ſeyn wollen, halten müſſen. — Die Frage wäre alſo nur, ob in den neuern Sprachen ſelbſt unüberſteigliche Hinderniſſe gegen gute Aufſchriften liegen? Allein es bedarf, meines Bedünkens, keiner tiefen Unterſuchung, um ſehr bald wahrzunehmen, daß die letztern nicht ſo wohl durch die Eigenheiten der erſtern, als durch unſre, von ſo vielen Seiten lächerliche, Rang- und Complimentenſucht, oder durch die Quelle derſelben, unmöglich gemacht werden, daß die Schwierigkeiten dabey überhaupt nicht, wie H. S. behauptet, ſo ſehr aus der Sache ſelbſt, als aus unſerer Denkart, entſpringen, und daß nicht blos das, was er dazu für nöthig hält, ein gutes Genie, und ein glücklicher Augenblick, ſondern daß vorzüglich ein reiner, geſunder moraliſcher Sinn dazu erforderlich iſt. Wir glauben noch immer, nirgends, ohne tiefe Verbeugungen irgend einer Art, wegkommen zu können; das Aeußre des Menſchen, nicht ſein innrer Werth, nicht das, was er an und für ſich ſelbſt, ſondern das, was er durch ſeine bürgerlichen Verhältniſſe iſt, kommt noch allenthalben, auch ſo gar auf ſeinem Leichenſteine, zuerſt in Betracht; wir ſuchen nur immer unſre Höflichkeit, und ſehr ſelten Gefühl für moraliſche Würde, zu zeigen; wir wollen nie ſo wohl Andre als uns ſelbſt ſehen laſſen; und ein ſolcher kleinlicher Geiſt wird, in keiner Sprache, eine gute Aufſchrift hervorbringen. Auch bilden wir, vergeblich, uns ein, dieſem Geiſte, durch die lateiniſche Sprache allein, gleichſam zu entgehen, oder ihn weniger darin an Tag zu legen. Schon der Gebrauch derſelben in dieſer Sache beweißt, meines Bedünkens, ſein Daſeyn. Sollte nicht er, vorzüglich, uns antreiben, an Rückſicht auf Fremde hiebey zu denken? Und ſollten wir durch die lateiniſche Aufſchrift, oder durch die Vertheidigung derſelben, nicht öfterer blos unſre Bekanntſchaft mit den alten Sprachen haben an Tag legen, oder uns, vor dem großen Haufen unſrer eigenen Landesleute gleichſam haben auszeichnen wollen? Wenigſtens wird einem großen Theil unſrer Gelehrten, und vielleicht nicht ohne Grund, vorgewor-

geworfen, daß er nur gelehrt, oder Vorzugsweiſe gelehrt ſeyn will; daß Gelehrſamkeit für ihn nicht blos Mittel, ſondern Zweck iſt. Doch der Bewegungsgrund hiezu ſey auch, welcher er wolle: die Sache ſelbſt verräth nur zu oft jene Eigenthümlichkeit unſrer Geiſtesbildung. Nicht wenige unſrer neuern lateiniſchen Aufſchriften ſind durch ſie eben ſo oft lächerlich und eckelhaft, als die Deutſchen matt und ſchaal und langweilig geworden; und wirken dadurch, daß ſie lateiniſch ſind, nur um deſto widriger. — Freylich liegt die Schuld hievon nicht in dieſer Sprache ſelbſt. Es läßt ſich nicht läugnen, daß ſie, vermittelſt der ihr eigenen Gedrängtheit des Ausdruckes, im Ganzen, Vorzüge hiezu beſitzt, ſo wie ſich nicht läugnen läßt, daß die unſrige — um bey ihr ſtehen zu bleiben — vermöge der Artikel, der Zeit- und Hülfswörter, die Aufſchrift leicht weitſchweifig machen kann. Aber, jenes Verdienſt der lateiniſchen Sprache beruht für uns auf einer Art von Täuſchung, oder vielmehr es beſteht eigentlich nur darin, daß die lateiniſche Aufſchrift deswegen weniger Raum einnimmt. An Kürze des Sinnes ſelbſt gewinnt ſie, für uns, dadurch nichts. Wir mögen nun auch ſagen, was wir wollen: ſo verſtehen wir ſolche nur immer dadurch, daß wir ſie, ob wir uns deſſen gleich vielleicht ſelten bewußt ſind, ſtillſchweigend in unſre Mutterſprache übertragen. In einer todten Sprache denkt, eigentlich, auch ſo gar derjenige nicht, welcher keine einzige lebende ordentlich zu reden weiß. Die beyden Wörter z. B. Tertium Conſul, oder Conſul Tert. beſtehen für uns immer aus den vieren: "zum dritten Mahle Conſul," oder wohl noch aus mehrern; und das einzige Terminavit heißt für uns immer: "er hat beendigt." Auf Beſchränkung dieſer äußern Weitſchweifigkeit, oder auf Sparung des Raumes, würden wir alſo bedacht ſeyn müſſen; und was hindert uns nun, zu dieſem Zwecke, gewiſſe einzele Wörter, ein für allemahl, eben ſo abzukürzen, als die Römer deren abkürzten? Nicht allein mit den Artikeln, ſondern auch mit den mehreſten unſrer ſo genannten Ehrentitel — wofern wir dieſe durchaus nicht fahren laſſen wollen — würde dieſes ſehr leicht, und auf eine allgemeine, allen verſtändliche Art, möglich ſeyn. Iſt nur erſt unſre Denkart berichtigt, die Sprache wird ſchon folgen. Dieſe hat ſo gar einige Eigenſchaften, welche uns zu guten Aufſchriften nöthigen, oder doch ſchlechte verhüten könnten. Unſre Superlativen z. B. ſind größtentheils ſo übellautend, daß ſie Jeden, der nur ein wenig Ohr hat, vor aller Uebertreibung zu bewahren vermögen. Doch ſie ſey denn auch weniger, als die lateiniſche, geſchickt hiezu: kann durch dieſen, ihren Mangel an Geſchicktheit, ihr die Schicklichkeit dazu gänzlich genommen werden? Würden wir uns wohl getrauen, in römiſcher Tracht, ſo gut ſie uns auch ſtehen möchte, vor unſern Mitbürgern, im täglichen Leben, zu erſcheinen? Oder glauben wir nur den, der lateiniſchen Sprache, in Rückſicht hierauf, gegebenen Vorzug vor denen rechtfertigen zu können, welchen wir dadurch Zeichen von Achtung zu geben uns einbilden? Sollten Griechen und Römer nicht über uns lachen, wenn ſie uns ihnen ſo vieles blos **nachmachen** ſähen? Wir reden ſo oft, ſo viel von ihrem großen Geſchmack — und machen aus dem Schönen unaufhörlich ein Spielwerk, nehmen immer zuerſt Rückſicht auf Kunſtkenner und Kunſtliebhaber; handeln immer ſo, als ob wir nichts, als dieſes wären, und dieſes zuerſt ſeyn wollten. Wir befolgen die Manier, nicht die Grundſätze dieſer Völker. Immerhin opfre der Künſtler, der ſich ſelbſt, der für ſich allein ein

Denk-

Denkmahl ſetzt, der Kunſtſchönheit alles auf; wer wird es ihm verargen? Aber das öffentliche Denkmahl, das Denkmahl, welches für das gemeine Weſen geſetzt wird, oder, als von dem gemeinen Weſen geſetzt, angeſehen werden ſoll, zeige, von allen Seiten, auch ſeine Beziehung auf das gemeine Weſen. Auf dieſes zu wirken, muß der Zweck deſſelben, und dieſen Beziehungen muß Schönheit untergeordnet ſeyn. Eigentlich kann es nur, vermittelſt jener Beziehung wirklich ſchön werden. Wenigſtens darf, was blos durch ſich allein wirkt, blos bey ſich allein den Zuſchauer feſte hält, was nicht eine Menge edler Nebenbegriffe zu erwecken vermag, was nicht Spuren, oder in ſo fern es nicht, Spuren des wirklich denkenden Geiſtes trägt, keine Anſprüche auf hohe Schönheit, oder Größe, machen. Und es wäre denn doch, beynahe, mehr als Thorheit, wenn wir, durch Nachmacherey griechiſcher oder römiſcher Denkmähler allein, griechiſchen oder römiſchen Geiſt, überhaupt, hervor bringen, oder die Neuern zu Alten gänzlich machen zu können, wähneten, ſo wie es, im Ganzen, wohl ſehr zweckwidrig ſeyn würde, ſie durchaus, und in allen Fällen, wieder dazu machen zu wollen. Auch beſtand der Geſchmack dieſer Völker nicht in dem Geſchmacke in ihren Kunſtwerken, ſondern er zeigte ſich nur darin. —

Daß, übrigens, ein großer Theil der, von ihnen auf uns gekommenen Aufſchriften, immer noch, als die beſte Anleitung zu der Theorie derſelben angeſehen werden könne, behauptet, meines Bedünkens, H. S. mit vollkommenem Recht, obgleich freylich zu wünſchen wäre, daß ein Mann, wie z. B. J. C. Adelung, in ſ. Werke über den Styl, auch etwas über den Styl der Aufſchrift geſagt hätte. Eine Nachricht von den verſchiedenen, mehr oder weniger, allgemeinen, oder beſondern, Sammlungen jener wird indeſſen immer hier an rechter Stelle ſtehen. Die erſtern, welche ſich hiemit beſchäftigten, wären Cyriacus von Ancona, Joh. Marcanova von Padua, und Felice Feliciano von Verona, welche ſämmtlich im 15ten Jahrh. lebten. Aber nur die Sammlung des erſtern iſt der Welt, und zwar nicht ehe, als ums J. 1600. von Car. Maroni, Bibliothekar des damaligen Cardinales Barbarini, bekannt gemacht worden; ſie verdient, indeſſen, immer, ihres Alters wegen, hier den erſten Platz, und führt den Titel: Epigrammata gr. et lat. reperta per Illyricum a Cyriaco Anconit. ſ. l. e. a. f. Rom. 1747. f. Auch gehört noch, in Rückſicht auf die Geſchichte dieſer Sammlung, deſſen, von Laur. Mehus herausgegebenes Itinerarium. Flor. 1742. 8. ſo wie ſein Commentar. Nova Fragm. not. illuſtr. ab Hannib. de Abat. Oliverio, Piſ. 1763. f. hieher. Das erſte gedruckte Werk dieſer Art aber war: — Conr. Peutingeri Rom. vetuſtat. Fragm. Aug. Vind. 1505. f. (Es enthält die, um Augsburg herum, aufgefundenen Aufſchriften; aber es ſcheinen mancherley Unrichtigkeiten darin eingeſchlichen zu ſeyn.) — Collectanea Antiquitat. in urbe atque Agro Moguntino repertar. Mog. in Aed. Io. Schoeffer 1520 u. 1525. f. mit Holzſchnitt. (Joh. Huttich war, bekannter Maßen, Verfaſſer dieſes Werkes.) — Iac. Mazochii Epigr. ant. Urbis, Rom. 1521. f. mit Holzſchn. — Pet. Apiani et Barth. Amantis Inſcript. S. S. vetuſtat. non tant. Rom. ſed totius fere orbis, Ingolſt. 1534. f. (Auch dieſe Sammlung wimmelt, wie mehrere der vorigen, von untergeſchobenen Aufſchriften und Unrichtigkeiten.) — Conſulum, Dictator. Cenſorumque Rom. ſeries, una c. ipſor. triumphis . . . . p. Barth. Marlianum, Rom. 1549. 8. c. Franc. Robortelli, Ven. 1555. 8. — Sigfr. Rybiſch Monumenta Sepulcror. c. Epigr.

Epigr. Ingen. et doctrina excell. viror. . . ex Archet. expr. et in aes inc. p. Tob. Fendi ſ. l. 1574. f. Frft. 1589. f. — Mart. Smetii Inſcript. antiq. per Europam paſſim obviae, c. auctar. Iuſti Lipſii, Lugd. B. 1588. f. — Steph. Zamoſii Analecta lapid. vetuſt. et nonnullar. in Dacia Antiquit. Patav. 1593. 8. — Ian. Gruteri Inſcript. Romanar. Corpus, ex offic. Commel. 1603. f. 2 B. not. Marq. Gudii emend. cura Ioa. Georg Graevii, Amſtel. 1707. f. 2 B. oder 4 Th. mit K. (Daß dieſe 2te Aufl. durch Druckfehler äuſſerſt entſtellt iſt, iſt bekannt.) — Ge. Gualtheri Collect. Inſcript. et tabular. Siciliae, atque Brutiorum, c. animadv. Meſſ. 1624. 4. — Marmora Arundelliana, ſ. Saxa graece inciſa . . . public. . . . Ioa. Seldenius, Lond. 1628. 4. unter dem Titel: Marmora Oxonienſia . . . rec. et perp. comment. illuſtr. Humphrey Prideaux . . . Ox. 1676. f. mit allerhand Abh. verm. und von Maittaire herausgeg. Lond. 1732. f. ex rec. I. Chandleri, Oxon. 1763. f. mit K. und in 3 Theilen, wovon der 2te und 3te Theil 245 Aufſchr. enthält. (Die Aechtheit der pariſchen Chronik iſt, in neuern Zeiten, von Engländern, beſtritten und vertheidigt worden. Zu den erſtern gehört Robertſon, welcher einen Aufſatz gegen ſie herausgab, den Hewlett beantwortete, und gegen welchen auch Rich. Gough Bemerkungen in den 9ten B. der Archaeologia, or Miſcell. Tracts relat. to Antiquity einrücken ließ. Auch unter uns hat K. F. C. Wagner ſich ihrer in der Schrift: Die pariſche Chronik, griechiſch, überſ. und erläut. nebſt Bemerk. über ihre Aechtheit, Gött. 1790. 8. angenommen; und in den beyden erſten Stücken des Wiedeburgiſchen Humaniſtiſchen Magazines für das Jahr 1789. findet ſich eine andre Ueberſ. derſelben.) — Sertorii Urſati Monumenta Patavina, coll. explic. et ſuis iconibus expreſſa, Pat. 1652. f. Die, vom J. 1612. angeführte Ausgabe iſt mir nicht bekannt; der Aehnlichkeit des Inhaltes wegen, verbinde ich damit gleich: Li Marmi Eruditi, ovvero Lettere ſopra alcune antiche Inſcrizioni, di Sert. Urſato, Pad. 1659—1719. 4. als in welchem leztern Jahre erſt der 2te Theil erſchien. Auch gehören noch hieher: Gli Arronzi, ovvero de' Marmi antichi, Pad. 1655. 4. — Octav. Falconerii Inſcript. athleticae, cum auctar. veter. Inſcript. ex marmor. Afric. R. 1668. 4. — Ioa. B. Ferretii Muſae lapidar. ſ. Antiq. in marmor. carmina c. explicat. Ver. 1672. f. — I. H. Noriſii Cenotaphia Piſana Caji et Lucii Caeſar. diſſertat. illuſtrata, Ven. 1681. f. — Th. Reineſii Syntagma Inſcript. antiquar. inprimis Romae vet. c. Commentar. Lipſ. 1682. f. — C. Caeſ. Malvaſiae Marmor. Felſinea, viror. expoſit. robor. et aucta, Bon. 1690. f. mit K. — I. Malat. Garuſſi Lucerna lapidar. Armini 1691. 4. — Guil. Fleetwood Inſcript. antiquar. Sylloge, Lond. 1691. 8. — Inſcript. graecae Palmyrenor. c. ſchol. et Annott. Edw. Bernardi et Th. Smithii, Traj. ad R. 1698. 8. wozu noch Iac. Rhenferdi Periculum Palmyr. ſ. Litter. veter. Palmyr. Spec. Franeq. 1754. 4. und De Inſcript. Palmyr. quae in Muſeo Capit. adſerv. interpret. Epiſtol. F. A. Ant. Georgii, R. 1782. 8. gehört. — Raph. Fabretti Inſcript. ant. quae in aedibus paternis aſſervantur, Explicat. R. 1699 und 1702. f. — Phil. a Turre Monum. veter. Antii, h. e. Inſcript. M. Aquilii, et Tab. Solis Mithrae, R. 1704. 4. Ich ſetze gleich hinzu: Fr. Blanchini Epiſt. de Lapide Antiati, in qua agitur de villa Hadriani, R. 1698. 4. und Ioſ. Roc. Vulpii Tab. Antiana, e ruinis veter. Antii effoſſa, R. 1726. 4. — Iſcrizione antiche della Citta

ta di Palermo, da Gaet. Nota, ed. Marſala, Pal. 1721. 8. womit die Antiche Iſcrizione di Palermo, Pal. 1765. 4. zu verbinden ſind. Auch gehören, im Ganzen, hieher: Iac. Ph. d'Orville Sicula quibus Sicil. veteris rudera, additis Antiquit. Tab. illuſtrantur. Amſtel. 1764. f. 2 Th. ſo wie des Prinzen von Torremuzza Siciliae et adjacent. inſular. vet. Inſcript. nova Collectio, Panorm. 1769. 4. — Camera ed Inſcrizioni ſepulcrali de' Liberi, Servi ed Ufficiali della Caſa di Auguſto, ſcop. nella via Appia, ed illuſtr. da Franc. Bianchini, R. 1727. f. mit K. — Inſcript. ant. graecae et romanae, quae extant in Etruriae urbib. c. Ant. Mar. Salvini et Ant. Fr. Gorii not. Flor. 1727 — 1734. f. 3 B. mit K. — Ioa. B. Donii Inſcript. ant. c. not. et ind. Ant. Franc. Gorii; acc. Deor. Arae c. obſervat. Flor. 1731. f. mit K. — Ant. Inſcript. c. graec. tum lat. olim a Marq. Gudio coll. nuper a Io. Koolio digeſtae, nunc a Franc. Heſſelio ed. c. cor. annotatt. Leov. 1731. f. — Marmora Piſaurenſia, not. Annib. de Abatib. Oliverii illuſtr. Piſ. 1738. f. mit K. — Lud. Ant. Muratorii Nov. Theſaurus vet. Inſcript. Mediol. 1739—1742. f. 4 B. mit K. Das Werk fand, bekannter Maßen, ſehr viel Gegner, und auch einige Vertheidiger. Ich ſchränke mich auf Io. Caſp. Hagenbuchii Diatr. de graec. Theſauri novi Murator. marmor. quibusd. metric. Tig. 1744. 8. ebend. Epiſtol. Epigr. in quibus ant. Inſcript. explic. Tig. 1747. 4. auf P. Weſſelingii Lib. ad Inſcript. in Corpore Murator. edit. in qua P. Sulpicii Quir. et Cenſus Syriaci cenſus eſt. Ultraj. 1745. 4. und auf Chph. Saxii Lapid. vetuſtor. Epigr. et periculum animadv. in aliquot claſſ. Marmor. Syntagm. Lipſ. 1746. 4. ein. Ein Zuſatz Ad nov. Theſ. vet. Inſcript. Muratorii, von Seb. Donati erſchien Lucca 1764. f. — Marmora Taurinenſia, diſſertat. et not. (Ant. Rivautellae et Pauli Ricolvi) illuſtr. . . . Aug. Taur. 1743-1747. 4. 2 B. mit K. — Muſeum Veronenſe, h. e. Ant. Inſcript. atque Anaglyphor. Collectio, Ver. 1749. f. wozu noch des Giuſ. Bartoli Diſſertaz. . . . del publ. Muſeo d'iſcrizione eretto in Verona . . . Ver. 1745. 4. gehört. — I. M. Bonadae Anthologia, ſ. Collect. omnium veter. Inſcript. poeticar. t. graec. q. latinar. in ant. lapidibus ſculptar. Rom. 1751. 4. 2 B. — Inſcript. Atticae, nunc demum ex ſchedis Maffei edit. lat. interpretat. illuſtr. ab. Edm. Corſini, Flor. 1752. 4. — Rich. Pococke et S. Milles Inſcript. Ant. Graecae et latino . . . ſ. l. 1752. f. S. auch deſſen Deſcript. of the Eaſt, Lond. 1743. f. 2 B. Deutſch, Erl. 1754. 4. — Inſcrizioni ed illuſtr. con alcune annotazioni da Bened. Paſſionei, Luc. 1763. f. — Gaſp. Al. Oderici Diſſert. et Annot. in aliquot ineditas Veterum Inſcriptiones . . . Rom. 1765. 4. — Della Citta di Aveja ne' Veſtini, ed altri luoghi di ant. Memoria, Diſſertaz. di Vito Mar. Giovenazzi, nel quale . . . XXILI. iſcriz. vengono illuſtr. . . . Rom. 1773. 4. — Inſcript. antiq. pleraeque nondum editae, in Aſia minori et Graec. praeſertim Athenis coll. . . . Edid. Rich. Chandler . . . Oxon. 1774. f. — Inſcript. Romanar. faſc. c. explicat. notar. Pat. 1774. 8. — Muſei Capitolini ant. Inſcript. a Franc. Eug. Guaſco . . . . nunc primum conjunctim editae . . . Rom. 1775—1778. f. 3 B. — Raccolta di div. antiche inſcrizioni. . . ritrovati negli Stadi del Re di Sardegna . . . di Eugen. de Levis, Tor. 1781. 4. — Inſcriz. ant. della villa Albani, publ.

publ. di Gaetano, R. 1785. 4. — Aber auſſer dieſen, eigentlichen Sammlungen von Innſchriften, ſind deren nicht allein in vielen, bereits bey dem Art. **Antik** angezeigten Werken, als in Boiſſards Antiquit. Urbis Romae, in Jac. Spons Miſcell. Antiq. erud. in Montfaucons Ant. expliquée, in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. in des Caylus Recueil d' Antiquités, u. a. m. zu finden, ſondern auf ſie gehen noch beſonders: Les illuſtres Obſervat. ant. du Sr. Gab. Symeon en ſon dernier voyage d'Italie l'an. 1557. Lyon 1558. 4. Ital. ebend. 1558. 4. mit K. — Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grece et du Levant, p. Jacq. Spon et Georg Wheler, Leyde 1675. 12. 3 B. Deutſch Nürnb. 1690. f. Engl. Lond. 1682. f. — Auch liefern deren noch: Bern. Scardeonii De antiquitate Urbis Pataviae . . . Lib. III. Baſil. 1560. f. und im 4ten Bande des Burmannſchen Theſaurus. — G. Fabricii Roma et Antiq. Lib. III. ex aere, marmor. ſax. membranisve veter. coll. Baſ. 1560. 1587. 8. — C. Inghirami Fragm. Etruſcar. antiq. Frcft. 1637. f. (deren Aechtheit freylich durch des Leo Allatius Animadv. Par. 1640. 4. und bey ſ. Animadv. in libr. Alph. Cicarellii . . . R. 1642. 12. ſehr verdächtig geworden iſt.) — Onuphrii Panvini Antiq. Veron. Lib. VIII. Ver. 1648. f. (Das Werk iſt, bekannter Maßen, älter; aber die erſte Ausg. iſt mir nicht bekannt.) — Roma ſotterranea di Ant. Boſio, R. 1632. f. 1650. 4. mit K. und Pauli Aringhi Roma ſubterranea, R. 1651. f. 2 B. — Le Memorie Breſciane di Ott. Roſſi, Breſc. 1616. 4. verm. Breſc. 1693. 4. — Oſſervaz. ſopra i Cimeteri di Roma, da Fr. Boldetti, Rom. 1720. f. — Edm. Chishull Antiquitat. Aſiat. Chriſtian. Aeram anteced. . . . Lond. 1728. f. mit K. — Theſaur. Antiquitat. Beneventar. . . . Ioa. de Vita, Rom. 1754. f. 2 B. — Alex. Sym. Mazochii Commentar. in Herculan. Muſei aeneas Tab. Hercul. Neap. 1754. f. 2 B. — Saggio di Lingua Etruſca, Rom. 1789. 8. 3 Th. von Luigi Lanſi — u. v. a. m. — Und Giuſ. Cartani geht mit einer vollſtändigen Sammlung aller, bis jetzt aufgefundenen um.

Zu der **Verſtändlichkeit** derſelben können folgende Werke führen: in Anſehung der **griechiſchen**, Graecorum Siglae lapidariae a Scip. Maffei coll. et explicatae, Ver. 1746. 8. und eben deſſelben Artis crit. lapidariae quae extant, ex ejus Autogr. a . . . Ioa. Frc. Seguierio fideliter exſcripta, et a Seb. Donato edita . . . . Luc. 1765. f. — Ed. Corſini Notae Graecor. ſ. Vocum et Numeror. Compendia, quae in vet. tab. obſerv. . . . Flor. 1749. f. — In Anſehung der **lateiniſchen**: der (vorgeblich alte) Grammatiker M. Valerius Probus, De Notis Romanor. interpret. in Putſchens Grammat. S. 1494. u. f. und einzeln, Ven. 1499 und 1518. 4. Par. 1510. 8. ex ed. Henr. Ernſt, Sor. 1647. 4. — Sert. Urſati Commentar. de Not. Romanor. Pat. 1672. f. Hag. Com. 1736. 8. — Ioa. Nicolai De Siglis Veter. omnibus . . . Lugd. B. 1703 u. 1706. 4. — Iſtituzione antiq. lapidaria, o ſia introduzione allo Studio delle ant. iſcrizioni, in III Libri, Rom. 1770. 8. von dem Jeſ. Fr. Ant. Zaccaria. — Auch gehören, im Ganzen, noch hieher: Bern. de Montfaucon Palaeographia graeca, ſ. De ortu et progreſſu Litter. gr. Par. 1708. f. mit K. — D. P. Carpentier Alphabetum Tironianum, ſ. Method. Notas Tir. explicandi, Lut. Par. 1747. f. mit K. — Der Nouveau Traité diplomatique . . . Par. 1751—1765. 4. 6 B. (beſonders der 3te B.) u. a. m. U. über die

die Geſchichte und Litter. dieſer Verkürzungen, Fabricii Bibl. lat. Lib. II. C. IX. T. II. S. 113. Anm. b. Edit. Ern. —

Von dem **Nutzen** der Aufſchriften handeln: Franc. Oudendorpii Orat. de veter. Inſcript. et Monumentor. Uſu . . . Lugd. B. 1745. 4. — I. F. Eiſenharti Comm. de Auctorit. et Uſu Inſcript. in Jure, Helmſt. 1750. 4. Ein vollkommenes Werk der Art fehlt uns aber; bekannter Maßen wollte es Gudius ſchreiben. —

Allerhand litterariſche Nachrichten darüber finden ſich im 10ten Kap. des 2ten Theiles von Juvenel de Carlencas Eſſais ſur l'Hiſt. des Belles Lettres, des Sciences et des Arts (S. 126. d. d. Ueberſ. eines der beßten Capitel in dieſem ſonſt ziemlich ſeichten Werkchen) — in dem 3ten Abſchnitt von Joh. Frdr. Chriſt Abhandl. über die Litteratur und Kunſtwerke des Alterthumes, S. 48 u. f. — in Io. Aug. Erneſti Archaeol. litteraria S. 36 und 210 der 2ten Ausg. Lipſ. 1790. 8. —

Da, indeſſen, in dem vorſtehenden Artikel, die Rede von Aufſchrift überhaupt iſt: ſo gehörte allerdings auch die Litteratur der **neuern Aufſchriften** hieher. Der davon gemachten Sammlungen ſind ſehr viele; aber freylich enthalten die mehreſten nichts, als Grabſchriften. Die, mir bekannten, ſind: Chr. Tom. Schofferi Inſcript. nobiliores totius Europae, ut plurimum funerales . . . Halberſt. 1520. 8. — Luc. Loſſii Epit. Princ. Duc. et Viror. in Saxonia infer. illuſtr. Witeb. 1580. 8. — Barth. Burchelati Epitaphior. Dial. VII. ad illuſtrior. Civ. Tarviſii Memor. Ven. 1583. 4. — Nath. Chytraei Inſcript. max. recent. Monumenta, ſ. l. 1599. 8. — Sim. Grunaei Baſiliens. Monumentor. Epigr. Lign. 1602. 8. womit ich gleich Io. Groſſii Baſilea ſepulta, recta, ſ. Urbis et Agri Baſil. Monum. ſepulchr. ol. a Io. Groſſio coll. et ad Ann. 1661. cont. a Io. Toniola, Baſ. 1661. 4. — Balth. Menzii Synt. Epitaphior. Witebergens. Magd. 1604. 8. — Reges, Reginae, Nob. et alii in Eccl. coll. B. Petri Weſtmonaſter. ſepulti, usque ad A. 1606. Lond. 1606. 4. — I. A. Ackeri Inſcript. et Elogia, Ien. 1608. 8. — Melch. Adami Apogr. Monumentor. Heidelbergens. Haid. 1612. 4. — P. Andr. Canonherii Flores illuſtr. Epitaph. Antv. 1613. 8. — Franc. Swertii Monum. ſepulcr. Duc. Brabantiae, Antv. 1613. 8. Ebendeſſelben Delic. Chriſt. Orbis ſel. Colon. Agr. 1625. 8. und ebend. Collect. Epitaph. joco-ſerior. var. lingua ſcript. Col. 1645. 8. — Val. Arithmaei Epitaph. Londinenſia, Franeq. 1618. 12. — Dan. Praſchii Epitaph. Auguſta Vindel. Aug. Vind. 1624—1626. 4. 3 Theile. — M. Zuer. Boxhornii Monumenta illuſtr. viror. et Elogia, Amſt. 1638. f. — Io. Bapt. Urſi Inſcript. Neap. 1643. f. — Urbis Patavini Inſcript. c. Phil. Tomaſini, Pat. 1644. 4. verm. von J. Salmoni, ebend. 1701. Agri Patavini Inſcript. ſac. et prof. c. Phil. Tomaſini, Pat. 1654. 4. verm. von J. Salmoni, ebend. 1696. 4. — Inſcript. ant. Baſilicae S. Pauli ad viam Oſtienſem, Rom. 1654. f. — Phil. Labbe Theſaur. Epitaph. veter. et recentior. Par. 1666. 8. — Pet. Io. Reſenii Inſcript. Hafnienſes, lat. dan. et germ. Hafn. 1668. 4. — Dodonis Richeae (Otto Aicher) Theatr. funebre, exh. Epit. nova, ant. ſeria et jocoſa, Saliſb. 1673. 4. 4 Th. — Baſilica Bruxellenſis, Amſtel. 1677. 8. — Phileleutheri Timareten Collectio Monumentor. rerumque max. inſign. Belgii foederati, Amſtel. 1684. 8. — Sal. Stepners Inſcript. Lipſienſes, Leipz.

1686.

1686. 4. — Epit. Budiſſinenſia lat. Dr. 1696. 8. — Io. Chriſtph. Boehmeri Inſcript. ſepulchr. Helmſtadienſes, Helmſt. 1710. 8. — Joh. Gottfr. Michaelis Dreßdniſche Inſcriptiones und Epitaphia, Dresd. 1714. 4. — Amad. de Benignis Inſcript. varior. int. Ital. Monumentor. Streg. Sil. 1715. 8. — Io. Aug. Guidarelli Inſcript. nonnullae . . . Peruſ. 1721. 8. — Io. Phil. Slevogtii Inſcript. varii generis, Ien. 1724. 4. — I. C. Nemeiz Inſcript. ſingular. Faſciculus, Lipſ. 1726. 8. — Joſ. S. Grüblers Beſchreibung des Churfürſtl. Begräbniſſes und der 5 Kirchen zu Freyberg mit den daſelbſt befindlichen Epit. und Inſcript. Dresd. 1732. 8. — Toldervy's Epitaphs, Lond. 1754. 12. 2 B. — Select Collect. of Epitaphs, Lond. 1759. 12. — Rec. d'Epit. ſerieuſes, badines, ſatir. et burl. p. Mr. de la Place, Brux. 1782. 12. 3 Bde. — Auch können noch zu den neuern Aufſchriften eigentlich die in dem vorher angezeigten unterirdiſchen Rom des Ant. Boſio und Pauli Aringhi, und in dem Werke des Boldetti gerechnet werden.

Auftritt.

(Schauſpiel.)

Der Theil der dramatiſchen Handlung, der ununterbrochen von denſelbigen Perſonen behandelt wird. Ein Auftritt iſt zu Ende, und ein neuer fängt an, ſobald eine Perſon von der Bühne geht, oder zu den gegenwärtigen noch eine hinzukömmt. Wenigſtens iſt dieſes die itzige Bedeutung des Worts. Wir finden zwar in einer Comödie des **Plautus**, daß ein ſolcher Auftritt in drey Scenen vertheilt iſt*). **Taubmann** merkt dabey an, daß dieſes vermuthlich deßwegen geſchehen, weil die Reden der Perſonen in dieſem Auftritt zweymal durch Tanz und Geſang unterbrochen worden. Daß in den dramatiſchen Werken alter und neuer Dichter die Handlung in Auftritte abgetheilt wird, und jedem die Namen der darinn erſcheinenden Perſonen voran ſtehen, iſt eine Mode der neuern Zeit, und hat weiter nichts auf ſich.

Die Anzahl der Auftritte in einem Aufzug oder in dem ganzen Stük, ihre Länge, die Anzahl der Perſonen, dieſe Punkte ſind keiner andern Regel unterworfen, als der allgemeinen Regel der ganzen Handlung; daß keine Perſon ohne hinreichenden, in der Handlung liegenden Grund, weder weggehen noch auftreten ſoll; und daß vom Anfange eines Aufzuges bis ans Ende die Bühne niemals leer ſeyn, ſondern jeder Auftritt mit dem folgenden in enger Verbindung ſtehen ſoll. Beydes erfodert die Natur der Sache. Doch werden dieſe Regeln, ſo wie alle andere, vielfältig übertreten. In den engliſchen Comödien kömmt dieſes beſonders oft vor, daß zwey Perſonen abtreten und die Bühne leer laſſen, zwey andere hierauf eintreten, die von ganz andern Sachen reden; ſo daß man lange nicht weiß, wie dieſe hieher kommen, oder in was für Verbindung ſie mit den vorigen ſtehen. Die Gewohnheit macht alles erträglich, und zuletzt läßt ſich für jeden Fehler eine Entſchuldigung finden. Gewiß aber iſt es, daß dergleichen nicht zuſammenhängende Auftritte die Aufmerſamkeit zerſtreuen, und daher würkliche Fehler ſind.

Aus allzuängſtlicher Beobachtung des Zuſammenhanges begehen die franzöſiſchen und deutſchen Dichter einen andern Fehler, der würklich anſtößig iſt. Sie laſſen oft die Ankunft einer neuen Perſon förmlich ankündigen, wo es gar

*) Stichus Act. V. Scen. 5. 6. 7.

gar nicht nöthig wäre; als ob ſie befürchteten, man würde den neu auftretenden nicht gewahr werden, oder nicht kennen. Dieſes Mißtrauen in die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers beleidiget ihn. Es kann freylich Fälle geben, wo dieſe Ankündigung nöthig iſt; aber ſie wird gar zu oft ohne Noth gebraucht.

Eine wichtigere Anmerkung iſt die, daß die doppelten Auftritte, da zweyerley handelnde Perſonen einander nicht gewahr werden, oder da jede Parthey für ſich handelt, als wenn die andere ſie noch nicht bemerkt hätte, mit der größten Behutſamkeit anzubringen ſind. Insgemein ſind ſie abgeſchmakt. Unſere Schaubühnen ſind dazu viel zu klein. Die Alten hatten weit größere Bühnen, da giengen die doppelten Auftritte vollkommen an, und waren bisweilen ſehr luſtig, wovon **Plautus** in dem zweyten Auftritt des zweyten Aufzugs im Poenulus ein gutes Beyſpiel giebt.

Stumme Auftritte, wo gar nichts oder ſehr wenig Worte geſprochen werden, ſind nicht im Gebrauch, könnten aber bey gewiſſen Gelegenheiten ſehr gute Würkung thun; wenn nur der Dichter ſich auf die Geſchiklichkeit der Schauſpieler verlaſſen könnte. In der Oper wären ſie leichter zu behandeln; weil die Muſik der ſtummen Handlung zu Hülfe käme. Der beſondern Gattung der Auftritte, wo alle Leidenſchaften auf das höchſte geſtiegen ſind, iſt anderswo gedacht worden *).

Was Hr. Sulzer in dieſem Artikel von der nothwendigen, oder, wie er ſich ausdrückt, **aus der Natur der Sache**, hergeleiteten **Verbindung** der verſchiedenen Auftritte ſagt, iſt wohl nicht aus der Natur der Sache, ſondern aus dem **franzöſiſchen** Drama, und den Kunſtrichtern dieſer Nation abſtrahirt; denn wenn, wie die Erfahrung es lehrt, die Täuſchung nicht, durch das Gegentheil gemindert, und, auch in der Natur, eine ganze Handlung ſehr oft ausgeführt wird, ohne daß alle Augenblicke, oder alle Theile derſelben, auf dieſe Art mit einander verbunden, oder aneinander gekettet wären: ſo kann die Vorſchrift unmöglich in der **Natur der Sache** gegründet ſeyn. Unſtreitig iſt dieſe ganze Lehre, aus dem allgemeinen Begriff einer Handlung entſtanden; aber allgemeine ſkelettirte Begriffe muß man ja nicht gänzlich auf Darſtellungen von Dingen, welche ſich wirklich eräugnet haben, oder die wir, vor unſern Augen ſich ſollen eräugnen ſehen, anwenden; das iſt nichts, als falſcher Gebrauch der Philoſophie, von welchem, wie mir dünkt, in der Theorie der Künſte, nur zu viel Spuren zu finden ſind. Wenigſtens läßt ſich dieſe Lehre ſchlechterdings nicht aus den Beyſpielen der Alten herleiten; und wenn Hr. S. es blos als eine Eigenthümlichkeit der engliſchen Bühne anſieht, daß zwey Perſonen abtreten, und zwey andre auftreten, ohne daß zwiſchen dem, was dieſe und was jene ſagen, eine Verbindung wäre: ſo ſcheint er ſich hier gar nicht der, auf uns gekommenen, Werke der Griechen und Römer erinnert zu haben. Zwar war bey Stücken, deren Scene gewöhnlich ein öffentlicher Platz iſt, dieſes vielleicht natürlicher, als bey ſolchen, welche in geſchloſſenen Zimmern oder Häuſern ſpielen; allein ſelbſt Corneille ſah dieſe Verbindung nur für **Zierde**, nicht für **Regel** an; und Diderot in ſeiner Abhandlung über die dramatiſche Dichtkunſt hinter ſeinem Hausvater (S. 296 der Ueb. 2te Aufl.) ſagt: "Terenz läßt das Theater wohl dreymal hinter einander leer, und das miß-

*) S. Aufführung.

mißfällt mir, beſonders in den letzten Aufzügen ganz und gar nicht; . . . . es ſcheint eine große Verwirrung anzuzeigen." — Auch haben unſre mit dieſen Künſten ſo hochprahlenden Nachbarn jenſeits des Rheins nichts, als den Schein derſelben, wie es Leſſing in ſeiner Dramaturgie, bey Gelegenheit der Voltairiſchen Merope (I. S. 357) anſchaulich genug gemacht hat. Die Sache ſcheint alſo nur dann ihren Werth zu haben, wenn ſie der wirklichen völligen Darſtellung der Begebenheit oder des Charakters, welche der Dichter unternommen hat, gar keinen Eintrag thut; dieſer muß ſie untergeordnet bleiben. Freylich aber darf, wer dieſes nicht kann, jenes nicht vernachläßigen: denn, was ſtellte er alsdenn noch von einer Handlung dar, wenn er nicht das Gerippe davon darzuſtellen weiß? Uebrigens iſt, was Hr. S. ſagt, (wie man es leicht denken kann) eben das, was Aubignac im 5ten Kap. des 3ten B. ſ. Prat. du Theatre (I. 220. Amſt. 1715. 8.) ausführlicher lehrt. Das Wichtigere bey der Sache, wie nähmilich einzele verſchiedene Auftritte anzulegen, und durchzuführen ſind, u. d. m. iſt gänzlich darin übergangen. Diderot handelt davon an dem angeführten Orte (S. 288 u. f.) Was Cailhava in dem 12ten Kap. des erſten Theils ſeiner Art de la Comedie (S. 223) ſo wie in dem folgenden davon ſagt, geht ganz auf die vorhergedachte Verbindung der Scenen. Auch Batteux in ſeiner Einleitung (2. S. 232 u. f.) trägt die Sache eben ſo vor. —

Aufzug.
(Schauſpiel.)

Ein Hauptheil der dramatiſchen Handlung, nach welchem die Bühne von den Schauſpielern leer wird. Es liegt eben nicht nothwendig in der Natur einer ſolchen Handlung, daß ſie unterbrochen, und daß der Ort, wo ſie vorgeht, von Perſonen leer werde. Man kann alſo weder die Aufzüge an ſich ſelbſt, noch ihre Anzahl, in einem Drama aus der Natur der Handlung beſtimmen. Wahrſcheinlich iſt es, daß die Aufzüge zufälliger Weiſe entſtanden ſind. Wenn es wahr iſt, daß die dramatiſchen Schauſpiele urſprünglich nur aus Chören beſtanden, und daß nachher eine Handlung zwiſchen die Chöre iſt eingeführt worden, wie **Ariſtoteles** und faſt alle Alten verſichern: ſo hat man die Chöre als das Weſentliche, die Handlung als das Zufällige, bey dieſen Spielen angeſehen, und deßwegen alles, was zwiſchen den Chören geſprochen wird, **Epiſodia** genennt. Darinn muß alſo der Urſprung, das Drama in verſchiedene Aufzüge abzutheilen, geſucht werden. Wiewol nun dieſer Umſtand nur vom Trauerſpiele ausdrüklich berichtet wird, ſo iſt er doch vermuthlich auch vom Luſtſpiel wahr, in welchem auch urſprünglich Chöre geweſen, die nachher abgeſchafft worden ſind, weil man bemerkt hat, daß die Zuſchauer, denen die Unterbrechung zu lange währte, während dem Chor davon gegangen. Aus einer Stelle des Vitruvius läßt ſich abnehmen, daß die Chöre würklich einen Theil der griechiſchen Comödie ausgemacht haben *). Nach Abſchaffung der Chöre wurde eine bloße Zwiſchenzeit zwiſchen den Aufzügen gelaſſen, welche aber endlich auch abgeſchafft worden, ſo daß in den lateiniſchen Luſtſpielen die Aufzüge ganz an einander hangen, und oft

*) Graeci quoque poetae comici interponentes e choro canticum, diviſerunt ſpatia fabularum, ita —— —— intercapedinibus levant actorum pronuntiationes. Vitruv. Lib. V. praefat.

oft ſehr ſchwer von einander zu unterſcheiden ſind. Doch findet man auch im Gegentheil Anzeigen, daß zwiſchen den Aufzügen ſich Muſik hören laſſen. So ſagt **Pſeudolus** beym **Plautus**, als er nach dem erſten Aufzug von der Bühne geht:

> Tibicen vos interea hic delectaverit *).

Dieſemnach wäre es vergeblich, in der Natur der Sache einen Grund für die Regel des Horaz zu ſuchen:

> Neve minor, neu ſit quinto productior actu
> Fabula, quae poſci vult, et ſpectata reponi **).

Man kann bey mehrern Gelegenheiten merken, daß die Alten dasjenige, was die erſten Erfinder blos zufälliger Weiſe für gut gefunden, zu einer nothwendigen Regel gemacht haben. Alle dramatiſchen Stüke der Alten ſind offenbar in fünf Aufzügen. Im Trauerſpiel iſt allemal eine Zwiſchenzeit von einem zum andern; nur im lateiniſchen Luſtſpiel fehlt ſie bisweilen. Dieſe Zwiſchenzeit wurde durch den Geſang des **Chors** angefüllt; im Luſtſpiel wurde anfänglich darinn getanzt, welches doch nicht allezeit geſchehen iſt. Darinn aber unterſcheidet ſich der Gebrauch der Alten von dem heutigen, daß jene die Handlung in dem Zwiſchenraum nicht ſo weit fortrüken ließen, als die Neuern zu thun gewohnt ſind. Denn gemeiniglich wird im alten Drama, bey jedem neuen Aufzug, die Handlung da fortgeſetzt, wo ſie am Ende des vorigen gelaſſen worden. Es giebt Trauerſpiele, die offenbar nur aus einem Aufzuge beſtehen würden, wenn man die Chöre daraus wegließe. Die Neuern laſſen vieles in dieſer Zeit hinter der Bühne geſchehen.

Doch findet man auch Beyſpiele bey den Alten, daß die Handlung zwiſchen zwey Aufzügen hinter der Bühne fortgeht. In den um Schutz flehenden des **Euripides** verſammlet Theſeus zwiſchen dem zweyten und dritten Aufzug das athenienſiſche Volk, und dieſes faßt den Schluß die Thebaner zu bekriegen, falls ſie die Leichname der erſchlagenen Argiver nicht wollten zum Begräbniß verabfolgen laſſen.

Die Gewohnheit, das Drama in fünf oder in drey Aufzüge einzutheilen, beyſeits geſetzet, ſo läßt ſich noch verſchiedenes über die Nothwendigkeit oder den Nutzen der Aufzüge anführen. Erſtlich iſt zu überlegen, ob es nicht für den Zuſchauer etwas ermüdend ſeyn würde, eine ſo lange Vorſtellung ununterbrochen anzuſehen. Da es höchſt wichtig iſt, daß ſeine Aufmerkſamkeit keinen Augenblik ſchlaff werde, ſo muß man auch äußerliche Mittel anwenden, ſie in der Lebhaftigkeit zu unterhalten. Dieſes ſcheinet eine kleine Unterbrechung zu thun. Dazu kömmt noch, daß jeder Zwiſchenraum, inſonderheit, wenn der Aufzug in einer Verwiklung zu Ende geht, eine **Aufhaltung** macht, und alſo die Aufmerkſamkeit reizet.

Hiernächſt iſt es dem Zwek des Schauſpiels gemäß, daß der Zuſchauer bisweilen Zeit habe, ſowol das vorhergehende in eine Hauptvorſtellung zuſammen zu faſſen, als über einzele Theile deſſelben nachzudenken, wozu ihm die Zwiſchenzeit Gelegenheit giebt. In der griechiſchen Tragödie war ihm der Chor zu beyden Abſichten behülflich, und es iſt offenbar, daß die meiſten griechiſchen Chöre

*) S. auch den Art. Chor.

**) De Art. 189. 190.

re aus dieſem Geſichtspunkt verfertiget worden. Sie ſind Ruhepunkte, wo die gemachten Eindrüke ſich etwas ſetzen und befeſtigen können. Es iſt deßwegen ſehr übel gethan, wenn die Zwiſchenzeit mit ſolchen Vorſtellungen des Tanzes oder der Muſik beſetzt wird, die dieſe hindern *).

Ein ſolcher Abſchnitt kann auch in gewiſſen Fällen für die Handlung nothwendig werden. Es trifft ſich oft, daß der Dichter nur eine Perſon muß auftreten laſſen, die nicht anders, als allein erſcheinen kann. Dieſem Umſtande zu gefallen, muß bisweilen eine Unterbrechung veranſtaltet werden, oder eine Perſon, die allein auf der Schaubühne geblieben iſt, muß nothwendig, ehe die Handlung weiter kann fortgeſetzt werden, weggehen, z. E. einige Erkundigung einzuziehen: alsdenn entſteht nothwendig ein Zwiſchenraum. Bisweilen beruhet der Fortgang der Handlung auf Sachen, die auf der Bühne gar nicht können vorgeſtellt werden: alsdenn iſt die Abbrechung gänzlich nothwendig. Z. E. der Ausgang des Trauerſpiels: die ſieben Helden von Theben, beruhet auf dem Streit der beyden Brüder. Nachdem alles dazu fertig iſt, muß die Handlung nothwendig ſtill ſtehen, bis dieſer Streit, der auf der Bühne nicht konnte vorgeſtellt werden, vorbey iſt. Wenn der Dichter dieſen Raum, wie in einigen neuen Schauſpielen geſchieht, blos mit Reden über allgemeine Moralen, oder locos communes anfüllen wollte, ſo würde er langweilig werden **).

Aus dieſen Betrachtungen muß die Eintheilung der Aufzüge hergeleitet werden. Die Handlung muß allemal ſo abgebrochen werden, daß die Aufhaltung einen der erwähnten Umſtände zum Grunde habe. Von der willkührlichen Regel und Gewohnheit einiger Neuern, daß alle Aufzüge ohngefähr gleich lang ſeyn ſollen, weiß die Natur nichts, und die Alten haben nicht daran gedacht. Sie haben ſehr kurze und ſehr lange Aufzüge in einem Gedichte.

Wiewol die Anzahl der fünf Aufzüge bey den Alten beſtändig angetroffen wird, ſo iſt doch eine geringere Zahl kein Fehler wider irgend eine gegründete Regel.

*) S. Zwiſchenzeit.

**) S. Pratique du théatre par l'abbé d'Aubignac L. III. ch. 6.

Von den einzeln Aufzügen des Drama handeln weitläuftiger Aubignac in dem 5ten und 6ten Kap. des 3ten B. ſeiner Pratique du Theatre (1. S. 195 u. f.) — Cailhava, im 15ten und 16ten Kap. ſ. Art de la Comedie (Th. 1. S. 274 u. f.) —

Aufzug.
(Muſik.)

Ein Tonſtük, welches in den Schauſpielen bey wichtigen und feyerlichen Aufzügen und bey Tänzen geſpielt wird. Weil in der Oper und bey Tänzen Aug und Ohr immer zugleich beſchäfftiget werden, ſo hatte man für die Fälle, wo weiter nichts geſchieht, als daß die ſpielenden Perſonen mit gewiſſem Pomp auf die Schaubühne ziehen, oder auf derſelben ſich feyerlich von einem Orte zum andern hinbegeben, ſolche Tonſtüke nöthig, welche dieſen feyerlichen Gang auch dem Ohr vorbildeten.

Das Weſen des Aufzuges iſt eine feyerliche Pracht, die dem Charakter des Aufzuges und der Gelegenheit, bey welcher er geſchieht, angemeſſen ſey. Dazu gehört eine ſtarke Beſetzung aller Stimmen, große Vollſtändigkeit der Har-

Harmonien, und ein feyerlicher ſtark abgemeſſener Takt. Nur ein guter Harmoniſte kann ſich mit Hoffnung eines glüklichen Erfolges an dieſe Gattung machen.

Augenblik.
(Mahlerey.)

Der Zeitpunkt in einer Begebenheit, den der Hiſtorienmahler zu ſeiner Vorſtellung gewählt hat. Weil nämlich in dem Gemählde keine Folge von Begebenheiten ſtatt findet, ſondern alles ſtill ſtehet, ſo kann von einer Geſchichte in dem Gemählde nur ein einziger untheilbarer Punkt der Zeit vorgeſtellt werden, das iſt, der Mahler drükt eine gewiſſe Scene aus, wie ſie in einem von ihm gewählten Augenblik geweſen iſt.

Die Wahl des Augenbliks iſt ein wichtiger Theil der Erfindung des hiſtoriſchen Gemähldes. Denn jeder Augenblik einer wichtigen Handlung hat ſeine beſondern Umſtände, und giebt den Perſonen beſondere Empfindungen. Der Mahler, der ſich z. E. überhaupt vorgeſetzt hat, Chriſtum am Kreuz zu mahlen, kann entweder den Augenblik wählen, da er angeheftet wird, oder den, da der Heiland mit ſeinen Verwandten in einer gewiſſen Gemüthsruhe vom Kreuz herunter ſpricht, oder, da er voll Schmerzen und Seelenangſt iſt, oder, da er ruft: es iſt vollbracht, u. ſ. f. Jeder dieſer Augenblike kann dem Gemählde einen beſondern Charakter, eine beſondre Anordnung, ihm eigene Erfindungen, Stellungen, Leidenſchaften u. ſ. f. geben.

Der Mahler muß deßwegen, nach der Wahl der Materie, der Wahl des Augenbliks ernſtlich nachdenken. Er muß der Geſchichte, die er vorſtellen will, durch alle Augenblike nachgehen, ſich bey jedem alle Umſtände wol vorſtellen, und erſt alsdenn von allen den wählen, der ſich zu ſeiner Abſicht am beſten ſchiket. Sowol die mahleriſche als die poetiſche Anordnung hängen von dem gewählten Augenblik ab.

Bey einem gemeinen und ſehr oft wiederholten Inhalt kann das Werk durch die glükliche Wahl des Augenbliks, das Anſehen der Neuigkeit bekommen. Zum Exempel: der Mahler würde ſehr viel Neues anbringen können, der für ſeinen gekreuzigten, oder ſterbenden Chriſtus den Augenblik wählte, da das Erdbeben entſteht.

Der von Hrn. Sulzer vorgeſchlagene Augenblick, in ſo fern er von dem Mahler zu nutzen war, iſt ſchon von Coypel genutzt worden; und iſt nähmlich in ſo fern eben derſelbe, als in ihm zugleich die Sonne verfinſtert wird, und die Todten auferſtehen. Indem Staunen, Furcht und Schrecken auf den zum Theil gen Himmel gerichteten Geſichtern der Beyſtehenden herrſchen, öfnen ſich, mitten unter ihnen, die Gräber, und ein Todter ſteigt daraus empor. — Uebrigens wäre eine Unterſuchung, dünkt mich, ob ein, im Anfange oder in der Mitte, oder ganz am Ende einer Begebenheit, liegender Augenblick Vorzüge habe? — Ob und wenn der Mahler bey einem aus der Geſchichte gewählten Augenblick, nicht noch von der Art, wie er in der Geſchichte liegt, oder erzählt wird, gänzlich abgehen könne? u. d. m. an ihrer Stelle geweſen. — Ueber die Wahl des Augenblickes finden ſich im Laocoon (S. 178. 11te Ausg.) Bemerkungen, ſo wie in dem 12ten Kap. des 2ten B. von Laireſſe großem Mahlerbuche, lehrreiche Winke.

Augenblik. (Schauſpiel.)

Auch die Schauſpieler und die für die Bühne arbeitenden Dichter müſſen

müſſen gewiſſe Augenblicke ſich beſonders empfohlen ſeyn laſſen. Dergleichen giebt es in wichtigen Handlungen, wo die Bewegungen der Gemüther am merkwürdigſten ſind; wo es wichtig iſt, daß der Zuſchauer Zeit habe, alles genau zu bemerken, um zur vollſtändigen Rührung zu kommen. Sowol Dichter als Schauſpieler haben darauf zu denken, dem Zuſchauer dieſe Zeit zu geben. Denn wenn man ſie zu ſchnell ſollte vorbeygehen laſſen, ſo würde der Eindruck nicht ſtark genug ſeyn. Der Mahler hat bey ſolchen Augenblicken den Vortheil, daß er alles feſt hält, und dem Auge Zeit läßt, jede Mine und jede Gebehrde wohl zu bemerken. Der Schauſpieler muß nothwendig die Perſonen in ſolchen Augenbliken in das beſte Licht ſetzen, und auf das vortheilhafteſte gruppiren. Er muß dabey in die Schule des Mahlers gehen. Es giebt Trauerſpiele, wo einige ſtumme Augenblike, da die ganze Handlung gehemmt ſcheint, und jeder nur innerlich mit ſich ſelbſt zu thun hat, von der größeſten Würkung ſind.

Augenmaaß.

(Zeichnende Künſte.)

Die Fertigkeit, Formen, Größe und Verhältniſſe mit ſolcher Genauigkeit ins Auge zu faſſen, daß die Einbildungskraft eine ganz genaue Vorſtellung davon hat. In zeichnenden Künſten iſt das Augenmaaß das erſte und unentbehrlichſte Talent. Wo dieſes fehlt, da hilft weder Zirkel noch Maaßſtab. Der Zeichner muß, wie **Michel Angelo** ſich auszudrüken pflegte, den Zirkel im Auge und nicht in der Hand haben; und einer der größten Mahler ſagt: die erſte Bemühung eines Anfängers ſoll ſeyn, das Auge zur Richtigkeit zu gewöhnen; ſo daß er dadurch fähig werde, alles nachmachen zu können *). Nach eben dieſes großen Meiſters Urtheil, hat **Raphael** ſelbſt einen guten Theil ſeiner Größe dem Augenmaaß zu danken. Es ſetzt den Zeichner nicht nur in Stand, jeden Gegenſtand nachzuahmen, ſondern ihm einen Grad der Wahrheit zu geben, der mit großer Kraft rühret **). Wer einmal von den in Papier ausgeſchnittenen Bildern des bekannten Huberts von Genf etwas geſehen hat, wird die große Wichtigkeit des Augenmaaßes lebhaft fühlen. Mit einer bewundernswürdigen Wahrheit weiß dieſer außerordentliche Künſtler jeden Gegenſtand blos durch Ausſchneiden in Papier, ohne vorhergegangene Zeichnung, darzuſtellen.

Die Natur muß dazu, wie zu jedem Talente, die Anlage geben; aber eine lange Uebung ſcheinet doch allemal viel dazu beyzutragen. Faſt alle Mahler, die zur Zeit der Wiederherſtellung der Kunſt gelebt haben, beſaßen das Augenmaaß in einem ziemlich hohen Grad. Man ſieht viele Zeichnungen und Gemählde aus Albrecht Dürers Zeiten, die ſich durch eine ſehr ſtarke Wahrheit empfehlen; ſchlecht gemahlte Portraite, die blos von der Wahrheit der Zeichnung einen großen Werth haben. Die Richtigkeit des Auges, ſagt **Mengs**, hatten alle Mahler dieſer Zeit; hätten alle ſo gut als **Raphael** gewählt: ſo würden ſie alle ſo gut als er gezeichnet haben †). Dieſes iſt eine höchſt wichtige Anmerkung für alle, die ſich auf zeichnende Künſte legen.

*) Mengs über die Schönheit und über den Geſchmak in der Mahlerey. Vorrede S. XIV.

**) S. Wahrheit.

†) In dem angeführten Werk. S. 49.

legen. Sich unaufhörlich im Augenmaaß üben, iſt ſchon die Hälfte der Kunſt. Dahin zielt ohne Zweifel auch der dem **Apelles** zugeſchriebene Wahlſpruch: Nulla dies ſine linea.

Augenpunkt.

(Mahlerey.)

Der Punkt in einem nach der Perſpektive gezeichneten Gemählde, auf welchen die Richtung des Auges geht *). Man ſetze, o g ſey die Tafel, auf welche die Zeichnung zu verfertigen, das Auge ſey in i, und die Linie i s die Richtung der Axe des Auges, ſo iſt s der Augenpunkt. Wenn man ein Gemählde betrachtet, ſo iſt es natürlich, daß man ſich gerade davor ſtellt, und das Auge nach der horizontalen Linie richtet: und ſo betrachtet man auch insgemein jeden Gegenſtand.

Aus dem, was wir in dem Artikel, **Geſichtspunkt**, geſagt haben, erhellt, daß der Augenpunkt insgemein mitten in der Tafel genommen wird. Dieſes geſchiehet allemal, wenn die Gegenſtände, ſo rechter und linker Hand über und unter dem Horizont liegen, gleich gut müſſen ins Auge fallen. Man geht alſo von dieſer Regel nur in den Fällen ab, wo man einen von dieſen vier Theilen dem Geſichte vorzüglich darſtellen will. Wenn man z. E. mitten am Eingang einer Gaſſe ſteht, und die eine Seite derſelben vorzüglich betrachten will, ſo kehrt man ſich etwas gegen dieſelbe hin, und wenn man die Gaſſe ſo zeichnen wollte, ſo würde man den Augenpunkt nicht in der Mitte, ſondern näher gegen die Seite nehmen, welche vorzüglich ins Auge fallen ſoll. Weil aber die Linie i s allezeit ſenkrecht auf die Tafel fällt **), ſo ſteht alsdenn die Tafel ſchief gegen die Straße.

*) S. Fig. Perſpektiv.

**) S. Perſpektiv.

Ausarbeitung.

(Schöne Künſte.)

Die letzte, aber nicht unwichtigſte Arbeit des Künſtlers, an ſeinem Werk. Durch die **Anlage** werden die Haupttheile deſſelben blos nach dem Weſentlichen ihrer Beſchaffenheit beſtimmt und geordnet; durch die **Ausführung** und **Ausbildung** werden die kleinern Theile der Haupttheile richtig beſtimmt, wodurch das Werk vollſtändig wird; durch die Ausarbeitung aber wird alles Zufällige jedes einzelen Theiles auf das völligſte beſtimmt, und dadurch das Werk vollendet. In einem Portrait würde nach der bloßen Anlage das Bild im Ganzen betrachtet, in Anſehung der Zeichnung, das völlige Anſehen der Perſon bereits haben; jeder Haupttheil würde überhaupt in Anſehung des Colorits das Licht und die Farbe haben, die ihr zukommt: nach der Ausführung würde auch jeder einzele Theil in ſeiner wahren Verhältniß und Form gezeichnet ſeyn, ſein gehöriges Licht und die wahre Farbe haben; aber die genaueſte Verbindung der kleineſten Theile unter einander, die Mittellichter, Widerſcheine und die feineren Tinten, wodurch das Bild die eigentliche Wahrheit und Natur bekommt, fehlen noch: dieſe werden durch die Ausarbeitung hineingebracht. Wenn durch die erſten Arbeiten das Bild ähnlich wird: ſo bekommt es nun durch die völlige Ausarbeitung das Leben, wodurch es nicht mehr wie ein Bild, ſondern wie die Sache ſelbſt erſcheint.

Durch die Anlage iſt der Charakter des Werks bereits beſtimmt;

ſtimmt; zu der Hauptwürkung, die es thun ſoll, ſind die würkenden Kräfte vorhanden, durch die Ausführung werden dieſe Kräfte näher beſtimmt und bekommen ihre eigentlichen Verhältniſſe unter einander; durch die Ausarbeitung wird ihre Würkung erleichtert, werden alle Hinderniſſe gehoben, bekommt das Werk eine Vollkommenheit, zu welcher ſich in dieſer Art nichts hinzudenken läßt. Ohne ſie alſo kann kein Werk ganz vollkommen ſeyn. Iſt ſie nicht der wichtigſte Theil der Arbeit des Künſtlers, ſo iſt ſie doch der, durch den die andern ihre höchſte Wichtigkeit erreichen.

Da wo zur völligen Würkung eine Täuſchung nothwendig iſt, wie in Gemählden und im Schauſpiel, da iſt die genaueſte Ausarbeitung von der höchſten Nothwendigkeit, weil ſie das meiſte zu der Täuſchung beyträgt. In den redenden Künſten wird der höchſte Ton der Wahrheit, der Einfalt, der Leichtigkeit nur durch die vollkommene Ausarbeitung erhalten.

Es giebt Werke, die ohne die vollkommene Ausarbeitung einen großen Werth haben. Sichtbare Gegenſtände, die weit aus dem Geſichte geſetzt werden, bedürfen ihrer nicht, ſie würde ſo gar ſchädlich ſeyn; und in der Muſik will auch ein ſehr ſtark beſetztes, mithin auch in einer großen Entfernung zu hörendes Tonſtük, nicht ſo ausgearbeitet ſeyn, wie ein Trio. Ueberhaupt wird in allen Stüken, wodurch ſtarke Empfindungen ſollen erregt werden, eine genaue Ausarbeitung unnöthig; am nöthigſten aber in Werken, deren Charakter Anmuthigkeit und Ruhe iſt.

Ausgearbeitete Werke erſcheinen niemals in den erſten Zeiten der Kunſt; das Große kömmt früher, als das Schöne: wo aber die Ausarbeitung für das Weſentlichſte der Künſte gehalten wird, da ſind ſie ihrem Untergange nahe.

Einige franzöſiſche Schriftſteller glauben, daß ihre Nation gegenwärtig in dieſem Fall ſey. In der That iſt vielleicht niemals ein Volk geweſen, wenn man die griechiſchen Rhetoren unter den römiſchen Kaiſern ausnimmt, das in den redenden Künſten die Ausarbeitung ſo weit getrieben hat, als die franzöſiſchen Schriftſteller thun. Was ſie zu viel thun, das thun die deutſchen zu wenig. Die wenigſten deutſchen Schriftſteller ſehen die Ausarbeitung als einen Theil der Kunſt an. Man könnte ſich darüber tröſten, wenn nur dieſer Mangel, wie etwa beym Aeſchylus, durch höhere Vollkommenheiten erſetzt würde.

Doch iſt dieſes nicht ſo zu verſtehen, als wenn jene fürtreffliche Eigenſchaften nicht ohne lange und mühſame Bearbeitung könnten erhalten werden. Die Ausarbeitung iſt allezeit ſchwer, auch nicht immer von den übrigen Arbeiten der Künſtler abgeſondert. Es giebt Werke, die durch eine einzige Bearbeitung vollkommen werden; aber ſie ſind ſelten. Die letzte Vollkommenheit hängt von ſo viel Kleinigkeiten ab, daß nur eine lang anhaltende Betrachtung und ein ſehr öfteres Ueberdenken ſelbige bemerkt. So lange man von den Haupttheilen, die die größte Kraft haben, eingenommen iſt, ſo lange wird die Aufmerkſamkeit den kleinern Theilen entzogen. Wer eine ſehr reizende Perſon zum erſtenmal ſieht, wird einige kleine Mängel ſowol in ihrem Geſichte, als in ihren Manieren, nicht beobachten. Die Stärke der Empfindung läßt ihm keine

Muße dazu. So urtheilen wir auch von den Werken der Kunſt. Der Künſtler, der in der Hitze der Einbildungskraft arbeitet, hat nur auf die Hauptſachen Acht; die feinen Theile entgehen ihm. Nur auf einem vollkommen ſtillen Waſſer bildet ſich ein Gegenſtand in der vollkommenſten Aehnlichkeit ab; und eben ſo kann nur das ganz ruhige Gemüth des Künſtlers jeden kleinen Mangel in ſeinem Werk entdeken, und jede kleine Schönheit hinein bringen.

Gar oft haben die vollkommenſten Werke das Anſehen, als wenn ſie ohne alle Mühe der Ausarbeitung, mehr auf einmal geſchaffen, als durch öftere Bearbeitung nach und nach entſtanden wären. Aber man glaube nicht, daß dieſe Leichtigkeit ohne Mühe erhalten worden. Insgemein iſt das, was am leichteſten begriffen wird, dem Künſtler am ſchwerſten worden. Man ſehe hierüber, was der ſcharfſinnige Verfaſſer des Verſuchs über Popens Genie und Schriften ſagt *). Folgendes iſt daraus genommen: „Moliere ſoll ganze Tage über ein ſchikliches Beywort, oder über einen Reim zugebracht haben, ob in ſeinen Verſen gleich alle Flüßigkeit und Freyheit des natürlichen Geſprächs herrſchet. — Man erzählt, Addiſon ſey erſtaunlich eigen in Ausputzung ſeiner proſaiſchen Arbeiten geweſen, daß er, nachdem der ganze Abdruk einer Auflage beynahe geſchehen war, den Druk verhindern wollte, um eine neue Präpoſition oder Conjunktion einzuſchalten.„ Horaz hielt die Bemerkung alles deſſen, was zur vollkommenen Ausarbeitung gehört, für ſo wenig leicht, daß er dem Künſtler das Nonum prematur in annum anräth.

*) Man kann dieſes in der, bey Nicolai, in Berlin, herausgekommenen Sammlung vermiſchter Schriften zur Beförderung der ſchönen Wiſſenſchaften, nachleſen. S. den IV. Th. S. 136 u. f. f.

Die Nothwendigkeit einer langen Zurükhaltung des Werks, das vollkommen erſcheinen ſoll, läßt ſich am leichteſten daher begreifen. Nur an den Dingen, die uns durch den täglichen Gebrauch ſehr geläufig worden, erkennen wir jeden kleinen Mangel, und jede kleine Vollkommenheit. Alſo auch in Werken des Geſchmaks. Erſt alsdenn, wenn man ſie, wie man es nennt, auswendig kann, iſt man im Stande, alle Kleinigkeiten zu bemerken. Dieſes aber iſt eben das, worauf es bey der Ausarbeitung ankömmt. Wer alſo in der Ausarbeitung nichts verſäumen will, muß ſein Werk, nachdem es durch die Ausführung alle ſeine Theile bekommen hat, noch eine hinlängliche Zeit in ſeinem Buſen herumtragen; damit er es oft ſowol im Ganzen, als in den Theilen überſehen könne. Nur dieſe genaue Bekanntſchaft mit ſeinem Werke ſetzet den Künſtler in Stand, die Ausarbeitung deſſelben glüklich zu vollführen.

Eine wichtige Sache dabey iſt das kalte Blut. So wichtig das Feuer der Einbildungskraft beym Entwurf eines Werks iſt, ſo ſchädlich iſt es der Ausarbeitung; davon wird der Philoſoph pſychologiſche Gründe angeben. Eine erhitzte Phantaſie ſieht in jedem Gegenſtand mehr, als würklich darinn iſt. Der Künſtler alſo, der mit Feuer entwirft, läßt manches aus; weil er es ſieht, ohne daß es würklich vorhanden iſt. Könnte er die, für welche er arbeitet, beym Anſchauen ſeines Werks in eben die Faſſung ſetzen, in welcher er bey Verfertigung deſſelben

ben geweſen iſt, ſo würde die Ausarbeitung überflüßig werden.

Man behalte alſo jedes Werk ſo lange an ſich, bis man es ohne merkliche Regung der väterlichen Zärtlichkeit, ohne Erneuerung des lebhaften Gefühls, in welchem es entworfen worden iſt, ganz überſehen kann; bis es uns ſelbſt einigermaßen fremd geworden iſt. Alsdenn iſt das Urtheil davon frey, und die Ausarbeitung möglich.

Dieſer Theil der Kunſt hat aber auch ſeine Abwege. Man kann ein Meſſer, um ihm die höchſte Schärfe zu geben, ſo lange ſchleifen, bis aller Stahl weggeſchliffen iſt; und ſo kann durch eine übertriebene Ausarbeitung ein Werk viel von den höhern Kräften, die es gehabt hat, verlieren. Wer glaubt, daß er jede Kleinigkeit, die er fühlt, ausdrüken wolle, der irret ſich, und wird durch die dahin abzielende Ausarbeitung ſein Werk verderben. Es kömmt darauf an, daß auch von den kleinern Schönheiten nur die weſentlichſten glüklich in ein Werk gebracht werden; dieſe machen, daß man ſich die andern hinzu denkt. Eine Anekdote, die ich von einem guten Künſtler habe, iſt hier an ihrer Stelle.

Ein Mahler hatte ein Gemählde von **David Teiniers** copirt; und fand, nachdem er allen möglichen Fleis darauf gewendet hatte, ſeine Copie ohne Handlung. Stük für Stük, jeden Theil, für ſich betrachtet, fand man nicht, daß etwas fehlte; dennoch fehlte dem Ganzen faſt alles. Man ruft das Auge eines Freundes zu Hülfe, ſetzt Original und Copie neben einander, damit ein unpartheyiſches Auge entdeke, was dieſer fehle. Hier zeiget ſich eine Ungleichheit in einem unerheblich ſcheinenden Umſtand. Im Vorgrund des Originals hieng ein Stük weiße Leinewand an einer Stange, und dieſer kleine Umſtand war in der Copie ausgelaſſen. Der Kenner kam auf die Vermuthung, daß dieſes ein wichtiger Umſtand ſeyn möchte. Man klebte in der Copie nur etwas weißes Papier an die Stelle, wo die Leinewand weggelaſſen war; ſogleich bekam das ganze Gemäld eine Haltung, die ihm eine wiederholte Bearbeitung nicht hätte geben können. In einer Landſchaft von Rembrandt iſt gegen einen ſehr dunkeln Wald, vor welchem ein davon ganz beſchattetes Waſſer liegt, eine weiße Waſſermeeve in der Luft vorgeſtellt, die gegen das ſehr dunkle Grüne abſticht. Dieſer kleine Umſtand giebt dem Gemählde ein ſonderbares Leben, welches ſich verliert, ſobald man dieſen kleinen weißen Flek bedeket.

Wer bey der Ausarbeitung ſo glüklich iſt, wenige kleine Schönheiten von dieſer Art anzubringen, der giebt dem Werk die höchſte Vollkommenheit, die durch die Menge derſelben vielmehr gehindert als befördert wird. So wie es in der Muſik gar oft nicht auf die Menge der kleinen Verzierungen ankommt, um die höchſte Schönheit des Ausdruks zu erreichen, ſondern auf einen kleinen Vorſchlag, oder auf eine Bebung der Stimme, oder gar auf eine kleine Pauſe, ſo iſt es auch in andern Werken. In der glüklichen Wahl der Kleinigkeiten, und nicht in der Menge derſelben, beſteht die vollkommene Ausarbeitung.

* *

Zu welcher Art von Gemählden ſich Ausführlichkeit am beſten ſchicket, und welches die Eigenſchaften einer geiſtvollen Ausführung ſind, hat Hagedorn in den Betrachtungen über die Mahle-

Mahlerey, S. 423 und 759 u. f. gezeigt. — Von dem Genie und der mechaniſchen Ausführung handelt Joſ. Reinolds in einer, im 31 n B. S. 1 u. f. der Neuen Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften überſetzten, im J. 1782. gehaltenen Rede. —

Ausbildung.
(Schöne Künſte.)

Unter dieſer Benennung begreifen wir die Bearbeitung eines Gegenſtandes der Kunſt, wodurch er die zufälligen Schönheiten bekommt, die ihn eigentlich zum äſthetiſchen Gegenſtand machen. Indem der Künſtler einen Gegenſtand ausbildet, thut er das daran, was der Juwelierer an dem Diamant thut, den er ſchleift und faßt. Ohne dieſe Arbeit gehört der koſtbare Stein blos zum Reichthum; durch ſie wird er erſt zum Juweel. So kann ein Gedanken, der wegen ſeiner Wahrheit einen Theil des philoſophiſchen Reichthums ausmacht, durch die Ausbildung zu einem Werk der Kunſt werden. Auf dieſe Weiſe iſt mancher Gedanken unter den Händen des **Horaz** und durch ſeine Ausbildung zur Ode geworden *). Selbſt die Epopee kann einigermaßen als eine durch den Dichter ausgebildete Geſchichte angeſehen werden. Der Künſtler iſt den meiſten Fällen nichts anders, als einer, der gemeine Gegenſtände durch Ausbildung zu Gegenſtänden der Kunſt macht; ſeine meiſte Arbeit iſt alſo Ausbildung. Doch iſt ſie auch nicht allezeit nöthig.

Es giebt Gegenſtände, die ſchon in ihrer Natur betrachtet, ohne die Bearbeitung des Künſtlers, nach ihrer Art hinlängliche äſthetiſche Kraft haben, folglich der Ausbildung ſo wenig bedürfen, daß ſie ihnen vielmehr ſchädlich wäre. Der Portraitmahler, der ein Geſicht von vorzüglicher Schönheit gemahlt hat, wird ſich ſehr hüten, ſeinem Gemählde irgend einige zufällige Schönheiten einzumiſchen. Aus eben dem Grunde hat van Dyk, der in ſeinen Köpfen die Wahrheit der Natur in einem hohen Grad erreicht hat, ſich meiſtentheils der Ausbildungen enthalten. Seine Portraite haben ohne dieſes genug Schönheiten um zu gefallen. Ein Mahler von Nachdenken wird eine Geſchichte, die an ſich rührend iſt, in der größten Einfalt darſtellen, ſo wie der Dichter, der zum Trauerſpiele eine in ihrer Einfalt rührende Fabel gewählt hat, ſie ohne epiſodiſche Verzierung behandelt.

*) S. Ode.

Die Ausbildung gehört unter diejenigen Arbeiten des Künſtlers, die Verſtand und ein ſcharfes Urtheil erfodern. So ſchön immer eine Nebenſache ſeyn mag, ſo iſt ſie allemal von übler Würkung, wenn ſie da angebracht wird, wo ſie nicht nothwendig war. Der Wahlſpruch eines alten Weltweiſen: **Nichts zu viel**, ſoll der Wahlſpruch jedes Künſtlers ſeyn. In den Werken der Kunſt iſt das, was nicht hilft, allemal ſchädlich. Es iſt beynahe das gewiſſeſte Kennzeichen eines Künſtlers vom erſten Rang, daß man keine unnöthigen Ausbildungen bey ihm findet. Sie ſind ſparſamer bey Homer, als bey Virgil; bey Sophokles, als bey Euripides; bey Demoſthenes, als bey Cicero. Wenn irgend in der Ausübung der Kunſt etwas iſt, das blos dem Verſtand des Künſtlers zu überlaſſen iſt, und wo Regeln unnütze ſind, ſo iſt es dieſes. Verſtand und Geſchmak haben, iſt die einzige Regel hiezu.

Indeſſen kann doch überhaupt dieſes mit Gewißheit angemerkt werden, daß in Werken von gemäßigtem Inhalt die Ausbildungen eher ſtatt haben, als in ſolchen, wo die Kräfte auf das ſtärkſte angeſpannt werden. Wer in gemäßigtem Affekte ſpricht, kann eher auf Ausbildung ſeines Gegenſtandes denken, als der von einer heftigen Leidenſchaft hingeriſſen wird; wer mittelmäßige Gegenſtände beſchreibt, eher, als der große gewählt hat. Wer einen großen Mann nennt, braucht dazu nichts als ſeinen Namen; aber bey einem Namen von geringerm Gewichte ſteht ein vortheilhaftes Beywort nicht übel.

Da die Ausbildung allemal auf eine Verſtärkung der Vorſtellung abzielt, ſo bezieht ſie ſich immer auf eine der drey Arten der äſthetiſchen Kraft, die Vorſtellungskraft, oder die Einbildungskraft, oder die Begehrungskraft. Sehr angenehm ſind überhaupt die Ausbildungen, deren Materie aus einer andern Gattung hergenommen iſt, als die Hauptmaterie, zu deren Verſchönerung ſie dienen. So miſcht Virgil in den Georgicis unter ſeine lehrende Materie, pathetiſche Auszierungen; Thomſon in ſeinen Jahreszeiten moraliſche und pathetiſche Ausbildungen in ſeine Gemählde der lebloſen Natur; Homer Nebenſachen von ſanftem Inhalt, als Verzierungen kriegeriſcher Scenen. Wir wollen die verſchiedenen Beyſpiele von glüklichen Ausbildungen nach dieſen drey Gattungen anführen.

Wenn Haller den Satz vorträgt, daß ein Menſch zu gering ſey, zu verlangen, daß ſeinetwegen der Lauf der Natur ſoll geändert werden, ſo macht er ihn durch eine vollkommene Ausbildung einleuchtender.

Sieh Welten über dir, gezählt mit Millionen,

— — —

Der Raum und was er faßt, was heut und geſtern hat;
Menſch, Engel, Körper, Geiſt; iſt alles eine Stadt;
Du biſt ein Bürger auch. Sieh ſelber, wie geringe!
Und gleichwol machſt du dich zum Mittelpunkt der Dinge*).

Zu der Ausbildung, welche die Deutlichkeit vermehret, gehören überhaupt alle Bilder, Vergleichungen und Gleichniſſe, worüber es unnöthig wäre, Beyſpiele anzuführen; folgendes kann ſtatt aller dienen. Der eben angeführte Dichter will die Unermeßlichkeit der Ewigkeit dem Verſtand einigermaßen begreiflich machen. Er ſagt: die Gedanken ſelbſt, ſo ſchnell ſie ſind, können ihr Ende nicht erreichen; und dieſem giebt er folgende Ausbildung:

Die ſchnellen Flügel der Gedanken,
Wogegen Zeit und Schall und Wind,
Und ſelbſt des Lichtes Flügel langſam ſind,
Ermüden über dir.

Eine andre Art der Ausbildung hat eine lebhaftere Ergreifung der Einbildungskraft zur Abſicht. Es giebt eine große Mannigfaltigkeit der Mittel, dieſes zu bewürken. Wir wollen nur einiger, die am ſeltenſten vorkommen, aber die glüklichſte Würkung thun, erwähnen.

Oft giebt ein einziger gering ſcheinender Umſtand einer ganzen Vorſtellung eine Sinnlichkeit, ſogar ein Leben, das durch weitläuftige Veranſtaltungen nicht zu erreichen geweſen wäre. Dieſes gehört unter die glüklichſten Ausbildungen. Häufige Beyſpiele davon treffen wir in der Ilias an. So iſt

*) Antwort an Herrn Bodmer.

iſt der kleine Umſtand, da der vom Diomedes verwundete Aeneas auf die Knie ſinkt, und ſich auf ſeinen an die Erde geſetzten Arm auflehnet. Die drey oder vier Worte, die der Dichter hiezu braucht, geben dem Gemählde ein Leben, daß wir glauben, itzt den verwundeten Helden würklich vor uns zu ſehen. Eine beſonders große Kraft haben dergleichen Umſtände, wenn unter den Vorſtellungen, die hauptſächlich einen der Sinne beſchäfftigen, unvermuthet etwas vorkömmt, das auf einen andern Sinn würket. Darum läßt Homer, wenn das Auge vom Anſehen eines Kampfes geſättiget iſt, insgemein auch das Ohr davon etwas empfinden. Man hat die Helden ſtreiten geſehen; nun fällt der eine, und durch das Geraſſel ſeiner Waffen wird das Gehör gereizt, wodurch die ganze Vorſtellung ein ungemeines Leben bekömmt.

Eine ſonderbar glükliche Ausbildung dieſer Art iſt in der Noachide, da, wo Og mit ſeinem Schiffe vor der Arche vorbey fährt. Die in der Arche eingeſchloſſenen Menſchen unterhalten ſich mit Geſprächen; der Leſer glaubt mit ihnen, daß nun eine tödtliche Stille über dem ganzen Erdboden verbreitet, und außer der Arche nichts lebendiges mehr übrig ſey. Mitten in dieſer Vorſtellung vernimmt man außer der Arche das Bellen eines Hundes. Ein wunderbarer Umſtand, der die Einbildungskraft plötzlich in die größte Würkſamkeit ſetzet!

Das Kunſtſtük, durch Rührung eines andern Sinnes der Vorſtellung mehr Leben zu geben, hat **Poußin** in ſeinem Gemählde von der Krankheit der Philiſter, glüklich angebracht. Nachdem das Auge von dem Anſchauen der todten und ſterbenden Menſchen hinlänglich gerührt worden, kömmt man auf Gegenſtände, die auch den Geruch angreifen. Eine Ausbildung von großer Stärke.

Hieher gehören auch die Ausbildungen, da unter lebloſe Gegenſtände, welche die Hauptvorſtellung ausmachen, als Nebenſachen, empfindende Weſen eingemiſcht werden, wie in folgendem Gemählde:

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
Arboribusque comae.
Mutat terra vices et decreſcentia ripas
Flumina praetereunt:
Gratia cum Nymphis geminisque ſororibus audet
Ducere nuda choros *).

Durch häufige Ausbildungen dieſer Art haben Thomſon und Kleiſt ihre Gemählde der Natur ausgeſchmükt. Am glüklichſten bedienen ſich die Landſchaftmahler dieſer Art der Ausbildung. Nicht jede ſo genannte Staffirung der Landſchaft mit Figuren gehört hieher, ſondern nur die, wo durch eine oder ein paar Figuren die Hauptvorſtellung in ihrer Art mehr Stärke und Leben bekömmt. Landſchaften können, wie hiſtoriſche Gemählde, ihren ſittlichen und pathetiſchen Charakter haben. Einen ſolchen Charakter durch eine oder ein paar Figuren fühlbarer zu machen, gehört unter die glüklichen Ausbildungen der Mahlerey. In einſame Orte, und mit Kleiſten zu reden, in Schatten voller Empfindung, ſchiken ſich fürtreflich Figuren, die in tiefer Betrachtung, heiliger oder verliebter Art, verſenkt ſind; ſo wie in offene und fruchtbare Gegenden, Figuren, die Freude und Fröhlichkeit athmen; und in fürchterliche, melancholiſche Gegenden,

*) Hor. Od. IV. 7.

den, Figuren, die Kummer und Schwermuth zeigen.

Die wichtigſten und vielleicht die ſchwerſten Ausbildungen ſind die, wodurch pathetiſche Vorſtellungen verſtärkt werden. In den Werken der Kunſt zeigen ſich die Leidenſchaften auf eine doppelte Art. Entweder werden die Würkungen und die Aeußerungen derſelben an Perſonen, die im Affekte ſind, vorgeſtellt; oder der Künſtler legt die Gegenſtände, wodurch ſie hervorgebracht werden, vor Augen *). In beyden Fällen kann die Materie an ſich ſelbſt, und ſo wie ſie ohnealle Ausbildung ſich der Vorſtellungskraft darbietet, von hinlänglicher Stärke ſeyn. In dieſen Fällen muß ſich der Künſtler der Ausbildung enthalten. Was Cäſar in ſeinem Herzen empfunden hat, als er den Brutus unter ſeinen Mördern erblikt, wird durch das einzige Wort: **Auch du, mein Sohn!** das ihm der Schmerz ausgepreßt hat, ſo ſtark ausgedrükt, daß alles, was zur Ausbildung dieſer Leidenſchaft könnte hinzugethan werden, die Sache nur ſchwächen würde. Der Künſtler, der ſo glüklich iſt, durch einen einzigen Zug eine heftige Leidenſchaft in ihrer ganzen Stärke auszudrüken, muß ſich aller fernern Ausbildungen derſelben enthalten. So hat der alte Künſtler, der den **Laocoon** gebildet, die Größe ſeines Leidens durch das ſichtbare hinlänglich ausgedrükt, und enthielte ſich deswegen, das laute Schreyen anzuzeigen. Die heftigſten Leidenſchaften äußern ſich nur auf eine ganz einfache Weiſe. So iſt es auch mit den Gegenſtänden, durch welche die Leidenſchaften erregt werden. Wenn ſie in ihrer einfacheſten Geſtalt ſtark genug ſind, ſo müſſen ſie weiter nicht ausgebildet werden. **Agamemnon** erwekte in dem berühmten Gemählde des **Thimantus** Mitleiden genug, ob er gleich mit bedektem Angeſicht bey dem Opfer ſeiner Tochter ſtund. Was konnte ſein Geſicht mehr ſagen, als die bloße Vorſtellung ſeiner Gegenwart ſchon ſagt?

Die Leidenſchaften von ſanfterer Art, bey denen die Seele noch einige Freyheit behält, Traurigkeit und Zärtlichkeit, Fröhlichkeit, auch Liebe und Haß, wenn ſie nicht bis zur Raſerey gehen, vertragen die Ausbildung. Eben dieſes iſt von den Urſachen der Leidenſchaften zu merken, die nur alsdenn durch eine geſchikte Ausbildung zu entwikeln ſind, wenn ſie nicht plötzlich durch heftige Schläge würken.

Als ein vollkommenes Muſter der Ausbildung einer zärtlich traurigen Scene, durch Entwiklung beſonderer Umſtände, kann der Auftritt in der **Alceſtis** des Euripides empfohlen werden, wo ſie von ihrem Gemahl, von ihren Kindern und von ihren Hausbedienten Abſchied nimmt. Weil dieſes nicht nur dem Dichter, ſondern auch dem Mahler für ähnliche Fälle in Anſehung der guten Wahl beſonderer Umſtände zum Muſter dienen kann, ſo wird es nicht unnütze ſeyn, dieſes ganze vollkommen ausgebildete Gemählde hieher zu ſetzen.

„Als ſie fühlte, daß der fatale Tag gekommen ſey, badete ſie ihren ſchönen Leib in reinem Flußwaſſer, und zog ſich hernach feſtlich an. Dann trat ſie vor den Heerd der Veſta und betete: O Göttin! da ich nun unter die Erde gehe, ſo höre meine letzte demüthige Bitte; ſey die Vormün-

*) S. Leidenſchaft.

derin meiner Wayſen. Gieb dem eine zärtliche Gattin, dieſer einen edelmüthigen Gemahl; laß ſie nicht, wie die, die ſie gebohren hat, vor der Zeit ſterben; ſondern ein langes und glükſeliges Leben in vollem Wolſtande, in ihrem väterlichen Lande, vollenden.

„Sie beſuchte alle Altäre, ſo viel in dem Hauſe des Admetus ſind, bekränzte ſie mit Myrtenzweigen, und verehrte die Götter. Dieſes that ſie ohne Weinen, und ohne einen Seufzer hören zu laſſen. Ihr ſchönes Geſicht zeigte keine Spur des ihr bevorſtehenden Schikſals.

„Als ſie aber hierauf in ihr Zimmer und an ihr Bette gegangen war, floſſen häufige Thränen, und man hörte ſie folgendes ſagen: Du eheliches Bett, in dem ich den jungfräulichen Gürtel für den Mann aufgelöſt habe, für den ich itzt ſterbe, ſey mir zum letztenmale gegrüßt; noch haſſe ich dich nicht, wiewol du mich umbringſt. Von dir wird eine andre Frau Beſitz nehmen, nicht keuſcher, noch treuer, als ich — aber wol glüklicher.

„Dann warf ſie ſich auf das Bette hin, küßte und benetzte es mit ihren Thränen — dann müde vom Weinen ſtund ſie auf, verließ das Zimmer, kam wieder zurüke, und ſo gieng ſie oft aus und ein, und warf ſich oft auf das Bette hin.

„Ihre Kinder hiengen an ihrem Gewand, und weinten. Sie nahm eins um das andre in den Arm, küßte ſie oft, und ſo, als wenn jeder Kuß der letzte wäre.

„Alle Bediente des Hauſes weinten, und beklagten ihre Gebieterin; ſie reichte jedem die Hand, nennte jeden, auch den geringſten mit Namen, grüßte ſie, und wurde von jedem gegrüßt.„

Dieſes iſt ohne Zweifel ein Muſter eines vollkommen ausgebildeten Gemähldes.

Eine ſorgfältige Ueberlegung verdienet auch die Ausbildung der Perſonen und der Charaktere, ſowol in Gedichten, als in Gemählden. Von Hauptperſonen iſt hier nicht die Rede, weil dieſe entweder zum voraus hinlänglich bekannt ſind, oder, da ſie durch die ganze Handlung am öfterſten erſcheinen, natürlicher Weiſe uns hinlänglich bekannt werden. Aber ſolche, die fremd ſind, die nur in epiſodiſchen Stüken, oder als Nebenperſonen vorkommen, dieſe müſſen durch eine geſchikte Ausbildung intereſſant werden. Der Künſtler muß uns Gelegenheit geben, mit dem Auge ſo lange auf ihnen zu verweilen, bis wir ihre Perſon und ihren Charakter hinlänglich gefaßt haben. Keine Perſon muß im Gedichte flüchtig, wie ein Schattenbild, vor den Augen vorüberfahren, noch in dem Gemählde ſo müßig ſeyn, daß wir nicht eine Zeitlang bey ihr verweilen. Hiezu hat der Künſtler mancherley Mittel, die nicht alle können entwikelt werden. Es wird genug ſeyn, einige Beyſpiele davon anzuführen.

Zur Ausbildung der Perſonen thun gewiſſe beſondere Umſtände, die man ſich nicht vermuthet, und die das Anſehen geheimer Nachrichten haben, welche die Franzoſen **Anecdoten** nennen, eine angenehme Würkung. In dieſem Kunſtgriff iſt Klopſtok insgemein ſehr glüklich. Homer iſt ganz voll ſolcher Ausbildungen, deren ganze Würkung wir aber nicht fühlen, weil die Zeiten, für die er geſchrieben hat, zu weit von uns entfernt ſind. Iſt es Zufall oder Abſicht dieſes Dichters, daß in fol-

folgender Stelle der zweyte Vers ſo reich an Sylben und an Ton iſt?

— ὁ δ' Ἄβαντα μετῴχετο, καὶ Πολύειδον
Υἱέας Εὐρυδάμαντος, ὀνειροπόλοιο γέροντος *).

Der Dichter ſtellt uns hier zwey neue Perſonen vor, von denen er nichts anders zu ſagen hat, als daß ihr Vater, **Eurydamas**, ein Traumdeuter geweſen ſey. Dieſe kleine Anekdote ſchleppt er durch einen langen ſehr wolklingenden Vers durch, und ſcheinet uns Gelegenheit geben zu wollen, die Perſonen recht ins Geſicht zu faſſen.

Eine beſondere glükliche Ausbildung iſt die, deren ſich Milton bedient, da er Perſonen, die uns fremd ſcheinen, durch gewiſſe Umſtände auf einmal als bekannt vorſtellt. Verſchiedene ſeiner aufrühreriſchen Geiſter, von denen wir anfänglich nichts, als die Namen wiſſen, kommen uns hernach plötzlich als bekannte Götzen vor, die das Heidenthum angebetet hat.

Bey allen Arten der Ausbildung hat man ſich überhaupt vor dem überflüßigen in Acht zu nehmen, wodurch Ovidius faſt allezeit fehlt, und das ihn ſo oft matt oder froſtig macht. In Handlungen, wo der Dichter forteilen muß, werden ſie gefährlich, und müſſen mit der Kunſt des Homers behandelt werden; wo die Handlung natürlicher Weiſe etwas aufgehalten wird, da kann man nach Homers und Virgils Beyſpiel ſich in etwas umſtändlichere Ausbildungen einlaſſen.

Da bey den geſammten ſchönen Künſten eine doppelte Ausbildung Statt hat; eine für die **Sinne**, auf welche ſie zunächſt wirken, und eine für den **Geiſt**: ſo ſcheinet dieſer Artikel, da dieſe Fälle nicht darin genug unterſchieden, da darin nicht beſtimmt iſt, welcher Art von Ausbildung, und unter welchen Umſtänden ihr der Vorzug gehört, u. d. m. mangelhaft zu ſeyn. Beydes iſt ſehr oft nicht Eines. In einem Gemählde, z. B. kann zu der bloßen Ausbildung des Gedankens, zur völligen Beſchäftigung und Befriedigung der Phantaſie, in Rückſicht auf die dargeſtellte Sache ſelbſt und allein, eine Figur, oder ein ſonſt darin angebrachter Gegenſtand, nichts beytragen, und doch zur Befriedigung des Auges überhaupt ſchlechterdings, mithin zur Ausbildung des Gemähldes, als bloſſen **Gemähldes**, und dadurch auch zur Befriedigung des Geiſtes, erfordert werden; das Gemählde kann für das Auge gleichſam eine Lücke haben, und ohne daß dadurch der Haltung, oder irgend einer andern Erforderniß deſſelben etwas abgienge; ein Redner, ein Dichter kann ſeine Vorſtellungen völlig ausgebildet vortragen, und doch das Ohr beleidigen; ſo wie er auch wieder durch eine blühende, glückliche Verſifikation, durch gut gebildete und verkettete Perioden die Mängel in der richtigen, völligen Ausbildung der Gedanken verbergen kann. — Dieſes führt auf eine andere Lücke in dieſem Artikel; auf die Frage, ob, und wann die Ausbildung **einzeler** Theile dem **Ganzen**, und wann die Ausbildung des Ganzen den einzeln Theilen, ſo wie, ob und wann die eigentliche Wahrheit, bey der Ausbildung, nicht zuweilen der Kunſt gleichſam aufgeopfert werden muß? — und dieſes auf eine dritte; auf die Frage nähmlich, ob nicht die Mittel, die Eigenheiten, das Weſen der verſchiedenen Künſte, und der verſchiedenen Zweige einer Kunſt, gleichſam verſchiedene Arten von Ausbildungen nothwendig machen? gleichſam der Ausbildung ein verſchiedenes Ziel ſetzen? Daß Laocoon, z. B. nicht ſchreyend darge-

*) Il. E. v. 148. 149.

ſtellt iſt, wird wohl dadurch nicht ganz begreiflich, daß ſein Leiden, ohne dieſen Umſtand, ſchon hinlänglich ausgedruckt war; und diejenige Art der Ausbildung, welche dem höhern lyriſchen Gedichte zukommt, iſt dem dramatiſchen nicht eigen, ſo wie oft wieder in dieſem durch ein einziges Wort, der Gedanke des Redenden hinlänglich ausgebildet wird, ohne daß der epiſche Dichter, auch wenn er die Perſon redend einführte, ſich ſo kurz faſſen dürfte, oder könnte. — Doch dieſes alles ſollen nichts als **Fragen** ſeyn; zu ihrer Unterſuchung und Auflöſung iſt hier der Ort nicht. Auch wüßte ich wenig befriedigende, eigentliche Nachweiſungen darüber zu geben, weil die Aeſthetiker und Theoretiker ſich bis jetzt noch nicht in ein Detail, und auf Vergleichungen der Art eingelaſſen haben. Sehr allgemein wird von Ausführung und Ausbildung in A. H. Schotts Theorie der ſch. Wiſſenſch. Th. 1. S. 371 u. f. gehandelt. — Von der Ausbildung des Luſtſpieles, welche er l'embonpoint de la piece nennt, handelt Cailhava in dem 41ten Kap. des 2 B. ſ. Art de la Comedie (2. S. 475.) — und wie das Genie ſie dem Drama überhaupt, ſo wie jeder Dichtart, giebt, zeigt Leſſing in ſeiner Dramaturgie, bey Gelegenheit der Rodogune des Corneille (1. 245 u. f.)

Ausdruk.
(Schöne Künſte.)

Man braucht dieſes Wort in der Kunſtſprache, wenn man von Vorſtellungen ſpricht, die vermittelſt äußerlicher Zeichen in dem Gemüthe erregt werden, und giebt dieſen Namen bald dem Zeichen, als der Urſache der Vorſtellung, bald ſeiner Würkung. Die Wörter und Redensarten der Sprache erweken gewiſſe Vorſtellungen, deßwegen ſchreibt man ihnen einen Ausdruk zu: aber ſie ſelbſt werden auch Ausdrüke, das iſt, Mittel zum Ausdruk genennt. Dieſer Artikel iſt der Betrachtung der Mittel, die die ſchönen Künſte haben, Vorſtellung zu erweken, gewidmet.

Dieſe Mittel ſind in den redenden Künſten die Wörter und die Sätze der Rede; in der Muſik die Töne und die daraus zuſammengeſetzten Tonſätze; in den zeichnenden Künſten Geſichtszüge, Geberden, ſelbſt die Geſichtsfarbe; im Tanz Stellung, Geberden und Bewegung.

Der Zwek aller ſchönen Künſte iſt die Erwekung gewiſſer Vorſtellungen und Empfindungen; daher die ganze Arbeit des Künſtlers in glüklicher Erfindung dieſer Vorſtellungen, und im guten Ausdruk derſelben beſteht. Alſo iſt die Kunſt des Ausdruks die Hälfte deſſen, was ein Künſtler beſitzen muß. Es würde ihm nichts helfen, die fürtrefflichſten Vorſtellungen erfunden zu haben, wenn er ſie nicht ausdrüken könnte.

Da die Mittel zum Ausdruke ſo ſehr verſchieden ſind, ſo verdienet jede Gattung beſonders betrachtet zu werden. Der beſte Unterricht über den Ausdruk redender Künſte kann dem Mahler zu nichts dienen; wir wollen deßwegen die verſchiedenen Gattungen des Ausdruks beſonders vornehmen.

Ausdruk in der Sprache.

Der Redner oder Dichter, der in ſeiner Kunſt vollkommen ſeyn will, muß auch den Ausdruk völlig in ſeiner Gewalt haben; er muß im Stande ſeyn, den Begriff, die Vorſtellung, die er erweken will, vermittelſt ſeiner Wörter und Redensarten in dem Maaſſe, wie es ſeine Abſicht erfodert, zu

zu erreichen. Eine ſehr ſchwere Sache, beſonders in den Sprachen, die noch nicht ganz ausgebildet, die noch nicht zu dem Reichthum geſtiegen ſind, der für jedes Bedürfniß hinreichend iſt!

Der Ausdruk iſt vollkommen, wenn die Wörter und Redensarten gerade das bedeuten, was ſie bedeuten ſollen, zugleich aber dem Charakter der Vorſtellung, wozu die Begriffe, als Theile, gehören, gemäß ſind. Wenn ſowol einzele Wörter, als ganze Sätze der Rede dieſe doppelte Eigenſchaft haben, ſo iſt der Ausdruk ſo, wie er ſeyn ſoll.

In jedem Ausdruk iſt alſo zuerſt auf die Bedeutung, und hernach auf den Charakter zu ſehen; beydes aber muß ſowol bey einzeln Wörtern, als bey ganzen Sätzen in Betrachtung gezogen werden. Schon in der gemeinen Rede muß der Ausdruk in Abſicht auf die Bedeutung richtig, beſtimmt, klar, und von verhältnißmäßiger Kürze ſeyn; in der kunſtmäßigen Rede müſſen ſich dieſe Eigenſchaften in einem höhern Grad finden. Sogar der bloße Ton der Wörter muß dieſe Eigenſchaft ſchon an ſich haben. Dieſes alles verdienet näher entwikelt zu werden.

Wörter, als bloße Töne betrachtet, müſſen nichts unbeſtimmtes, nichts undeutliches, nichts allzugedrängtes noch ſchleppendes haben. Der Geiſt empfindet nur in dem Maaße, in welchem die Sinnen gerührt werden. Was für das Auge undeutlich gezeichnet iſt, erwekt in dem Geiſte keine deutliche Vorſtellung; alſo vernehmen wir auch die durch das Gehör kommenden Begriffe richtiger, klarer und beſtimmter, wenn die Töne, die ſie erweken, dieſe Eigenſchaften haben, als wenn ſie ihnen fehlen. Eine zweydeutige Sylbe, über deren Elemente oder Buchſtaben man ungewiß iſt, wird nicht gut gefaßt, und ſo auch ganze Wörter nicht, die aus ſolchen Sylben beſtehen; ſo geht es auch mit ſchweren Wörtern, die man kaum ausſprechen kann; deßwegen gehört die Beobachtung des Wolklangs zum vollkommenen Ausdruk *).

Wenn der Ausdruk richtig, beſtimmt und klar iſt, ſo erwekt er nicht nur gerade die Begriffe, die er erweken ſoll; ſondern es geſchieht, wenn dieſe Eigenſchaften in einem gewiſſen Grad vorhanden ſind, mit äſthetiſcher Kraft, weil alles Vollkommene einen Reiz bey ſich führet. Ohne Abſicht auf die Wichtigkeit der Dinge, die man uns ſagt, empfinden wir Vergnügen, wenn wir jedes Ding mit ſeinem Namen nennen hören. Selbſt in dem Fall, da wir einen Gegenſtand ſehen, und eine richtige Vorſtellung davon haben, iſt es uns angenehm, wenn ſelbiger gut beſchrieben wird. Um ſo vielmehr reizt es die Vorſtellungskraft, wenn ein Redner das, was unbeſtimmt, verworren und zum Theil dunkel in unſern Vorſtellungen liegt, durch einen guten Ausdruk entwikelt. Wer kann folgende, in den wichtigſten und beſtimmteſten Ausdrüken verfaßte, Beſchreibung von der Eitelkeit des menſchlichen Lebens, ohne Vergnügen leſen?

Hier reißt ein ſchwach Geſchlecht mit immer vollem Herzen,
Von eingebildter Ruh und allzuwahrem Schmerzen,
Wo nagende Begierd und falſche Hoffnung wallt,
Zur ernſten Ewigkeit. Im kurzen Aufenthalt

*) S. Wolklang.

Des nimmer ruhigen und ungefühlten Lebens
Schnappt ihr betrogner Geiſt nach ächtem Gut vergebens*).

Dieſe Vollkommenheit des Ausdruks iſt vielleicht der wichtigſte Theil der Kunſt des Redners und des Dichters. Wer ſie beſitzt, iſt ſicher, daß er allemal ſagen kann, was er ſagen will.

Die Rede iſt die gröſte Erfindung des menſchlichen Verſtandes, gegen die alle andere für nichts zu rechnen ſind. Selbſt die Vernunft, die Empfindungen und die Sitten, wodurch der Menſch ſich aus der Claſſe irdiſcher Weſen zu einem höhern Rang herauf ſchwingt, hangen davon ab. Wer die Sprache vollkommener macht, der hebt den Menſchen einen Grad höher. Schon dadurch allein verdienen die Beredſamkeit und Dichtkunſt die höchſte Achtung.

Es ſind zwey Mittel zum vollkommenen Ausdruk zu gelangen; die Kenntniß aller Wörter der Sprache und eine philoſophiſche Kenntniß ihrer Bedeutung. Beyde müſſen mit einander verbunden werden. Es hilft nichts, daß man beſtimmt denke, wenn man die Wörter nicht findet, jeden Begriff auszudrüken; noch weniger hilft es alle Wörter zu wiſſen, wenn man ihrer Bedeutung nicht gewiß iſt. Das Studium der Sprache in dieſer doppelten Abſicht, iſt von der gröſten Nothwendigkeit. Wer ſich immer richtig ausdrüken will, der muß durch den Umgang oder durch das Leſen einen Reichthum an Wörtern und Redensarten**) geſammelt, und alle mit Scharfſinnigkeit beurtheilt haben. Dadurch haben ſich alle große Redner und Dichter hervorgethan.

*) Haller im Gedichte vom Urſprung des Uebels.

**) Copia Verborum.

Die Richtigkeit, die erſte nothwendige Eigenſchaft des Ausdruks, betrift nicht blos Wörter, ſondern die Sätze und die Wendungen derſelben. Nur ein Wort unrecht geſtellt, nur eine nicht genau überlegte Anwendung eines Vorworts, kann dem ganzen Satz etwas unrichtiges geben. Wenn die Karſchin ſagt:

— — am Tage,
Den ein erſchaffender Gott,
Nach der vollendeten Schöpfung,
Hochheilig machte der Ruh!

So giebt das Wörtchen **ein** anſtatt des Artikels, dem ganzen Satz etwas unbeſtimmtes, das der gröſten Richtigkeit des Ausdruks entgegen iſt. Es kommt hiebey oft auf faſt unmerkliche K l e i n i g k e i t e n an. Auch dem Scharfſinnigſten entſchlüpft etwas unrichtiges, wie mit Beyſpielen aus den beſten neuern Dichtern zu beweiſen wäre. Daß wir dieſes an alten weniger bemerken, kommt vermuthlich daher, daß wir ihre Sprachen nicht genug verſtehen, um von kleinen Unrichtigkeiten des Ausdruks zu urtheilen. Nur eine genaue Ausarbeitung kann uns von dieſer Seite her ſicher ſtellen.

Die den erwähnten guten Eigenſchaften des Ausdruks entgegen ſtehenden Mängel machen, daß der Redner bisweilen ſeinen Zwek verfehlt und etwas anders ſagt, als er hat ſagen wollen. Sollte auch der Leſer durch mehr Scharfſinn, als der Verfaſſer gehabt hat, ihn des unrichtigen Ausdruks ungeachtet verſtehen, ſo wird er doch unangenehm. Wir können bey folgender Stelle:

— — kaum ſpielt die Ranunkel
Auf der Rabatte mit ſolchen hellen abwechſelnden Farben,
Als der durchſichtige Ton, von Meiſterhänden beſeelet.

endlich

endlich merken, was der Dichter mit dem ganz unrichtigen Ausdruke beſeelet, hat ſagen wollen. Deſſen ungeachtet iſt er uns zuwider. Wenn ein andrer Dichter ſagt:

Den, der Neptun und der Aeol gebändigt,
— — — —
Verhüllt das Grab.

ſo merken wir, daß er ſagen will, ſein Name ſey nicht bis auf uns gekommen; aber wir fühlen, daß der Ausdruk dieſes nicht ſagt; deßwegen iſt er uns anſtößig.

Die Klarheit iſt eine andre nothwendige, nach Quintilian die vornehmſte *), Eigenſchaft des Ausdruks. Redner und Dichter müſſen den Geiſt der Zuhörer in einer beſtändigen Aufmerkſamkeit erhalten. Dazu iſt die Klarheit des Ausdruks allezeit nothwendig **). Wo ſie fehlt, da gehen nicht blos die Vorſtellungen verlohren, die in Nebel eingehüllt ſind; auch die, welche gleich darauf folgen, werden wegen Mangel der Aufmerkſamkeit ſchwächer. Die Rede wird klar, wenn jedes Wort einen genau bekannten Sinn hat, und wenn die Wörter ſo geſetzt ſind, daß die Verbindung der Begriffe leicht zu faſſen iſt. Beydes ſetzt die größte Klarheit in den Gedanken des Redners voraus. Es iſt deßwegen eine wichtige Regel, daß man nichts eher auszudrüken ſuche, bis man es mit der größten Klarheit ſelbſt gefaßt habe. Die Gedanken, die wir andern mittheilen wollen, müſſen, wie ein ſchönes Gemählde, deutlich in unſrer Vorſtellung liegen. So hat Homer ohne Zweifel jeden Gegenſtand, den er beſchreibt, in dem helleſten Lichte vor ſeinen Augen gehabt. Nur der, welcher hell denkt, kann ſich deutlich ausdrüken. Dieſes lernt man nicht durch Regeln: von der Natur haben gewiſſe Geiſter die unſchätzbare Eigenſchaft, ſich nicht eher zu beruhigen, bis ſie alles, was ihnen vorkömmt, deutlich erkennt haben. Wenn man ſolche Schriftſteller lieſt, die die Gabe der Deutlichkeit in einem hohen Grade haben, wenn man ſieht, wie ſie ſo viel Gedanken, die wir auch ſchon gehabt, aber nicht ſo deutlich gefaßt hatten, mit dem helleſten Lichte darſtellen, ſo kömmt man auf den Gedanken, daß ſolche Genies ſich von andern blos dadurch unterſcheiden, daß ſie jeder Sache ſo lange nachdenken, ſich bey jedem Gegenſtande ſo lange verweilen, bis ſie alles auf das genaueſte gefaßt haben. Dieſe Gabe des genauen Nachforſchens, in Abſicht auf allgemeine Begriffe, macht vornehmlich das philoſophiſche Genie aus; in Abſicht auf ſinnliche Gegenſtände aber, das Genie des Künſtlers. In der Rede müſſen zur Deutlichkeit des Ausdruks beyde zuſammen kommen.

Ein gutes Mittel, das zum deutlichen Ausdruk nöthige Talent zu ſtärken, iſt das fleißige Leſen der Schriftſteller, die es ſelbſt in einem hohen Grad beſeſſen haben. Für den Ausdruk ſinnlicher Gegenſtände, Homer und Virgil, Sophokles und Euripides; für den Ausdruk ſittlicher und philoſophiſcher Gegenſtände, Ariſtophanes, Plautus, Horaz, Cicero, Quintilian, und unter den neuern, Voltaire und Rouſſeau aus Genf, und von den unſrigen Wieland *).

*) Nobis prima ſit Virtus perſpicuitas. L. VIII. c. 2, 22.

**) S. Klarheit.

*) Und, wenigſtens, eben ſo ſehr **G. Ephr. Leſſing**; deſſen Ausdruk gewiß allen deutſchen Proſai-

ſten

Dem, der hell denkt, wird es ſelten am hellen Ausdruk fehlen. Doch iſt hierüber noch verſchiedenes zu erinnern. Quintilian faßt die Eigenſchaften des deutlichen Ausdruks in dieſe wenige Worte zuſammen: eigentliche Wörter, gute Ordnung, einen nicht allzulange aufgeſchobenen Schluß des Satzes, nichts mangelndes und nichts überflüßiges *). Die eigentlichen Wörter ſind doch nicht allemal ohne Ausnahme zum hellen Ausdruk nothwendig. Denn oft wird ein Begriff durch ein uneigentliches Wort deutlicher gezeichnet, und heller gemahlt, als durch das eigentliche; wie wenn Haller ſagt:

Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth ſtreut.

Der eigentliche Ausdruk dienet fürnehmlich in ganz einfachen Vorſtellungen zur Deutlichkeit; aber wo die Begriffe ſehr zuſammengeſetzt, und die Vorſtellung etwas weitläuftig iſt, da dienet ein metaphoriſcher und mahleriſcher Ausdruk ungemein zur Deutlichkeit. Er überhebt uns der umſtändlichen Entwiklung, die wegen ihrer Länge der Deutlichkeit ſchadet. Denn viel auf einmal kann nur vermittelſt eines Bildes klar gefaßt werden. Es iſt eine Regel, die kaum eine Ausnahme leidet, daß Begriffe und Gedanken, die aus viel einzeln Vorſtellungen zuſammengeſetzt ſind, nur durch glükliche Bilder klar ausgedrükt werden.

ſten zum Muſter dienen kann. Es iſt wohl nicht zu viel geſagt, wenn man behauptet, daß kein deutſcher Schriftſteller ſo ſehr Meiſter der Sprache war, als dieſer große Mann.

*) Propria verba, rectus ordo, non in longum dilata concluſio; nihil neque deſit, neque ſuperfluat. Ita ſermo et doctis probabilis et planus imperitis erit. Inſt. L. VIII. c. 2, 22.

Welcher eigentliche Ausdruk könnte das, was Cicero nundinationem iuris ac fortunarum nennt *), eben ſo deutlich ausdrüken?

Das wichtigſte in Quintilians Regel iſt wol dieſes: daß ſowol der Mangel als der Ueberfluß im Ausdruk zu vermeiden ſey. Nebenbegriffe, die in der Sache nichts bezeichnen, oder die jedem aufmerkſamen Zuhörer ohnedem beyfallen, beſonders ausdrüken, iſt Ueberfluß; nothwendige Begriffe weglaſſen, iſt Mangel.

Wörter, die neu, oder wenig bekannt, oder aus andern Sprachen geborget ſind, können der Deutlichkeit des Ausdruks ſchaden; wiewol ſie es nicht allezeit thun. Wenn die Karſchin ſagt:

Kein Menſchenarm erhält das Glüke bändig,

ſo iſt der Ausdruk ganz neu, aber nicht undeutlich.

Da es nicht wol möglich iſt, auch vielleicht unnütze wäre, gar alle Arten der Fälle anzuführen, in welchen die Deutlichkeit Schaden leidet, ſo wollen wir hierüber nicht weitläuftiger ſeyn. Auf alle Fragen, die hierüber könnten gemacht werden, kann die einzige allgemeine Antwort dienen: hell denken.

Die letzte nothwendige Eigenſchaft des Ausdruks iſt die Reinigkeit, oder die grammatiſche Richtigkeit deſſelben. Was außer dem Gebrauch iſt, kann wegen ſeiner Neuigkeit gute Würkung thun; aber was gerade gegen den Gebrauch iſt, hat allemal etwas anſtößiges, weil es dem widerſpricht, was wir ſchon für ausgemacht halten. Deßwegen muß der Ausdruk allemal rein ſeyn.

Dieſes ſind alſo die nothwendigen Eigenſchaften, die jeder Ausdruk

*) De lege agr. Or. I.

druk allemal haben muß. **Richtig, beſtimmt, klar** und **rein** muß er immer ſeyn, ſonſt hat er etwas widriges. Allein deßwegen iſt er nicht in allen Abſichten vollkommen. Die griechiſchen Grammatiker zählen uns eine Menge Fehler vor, die den Ausdruk verſtellen können. Die vornehmſten ſind folgende: Das κακοφατον, der häßliche Klang, der widrige Nebenbegriffe erweken kann. Quintilian giebt den Ausdruk, ductare exercitum, zum Beyſpiel hievon an; ſo wäre im Deutſchen der Ausdruk, **Strik**, anſtatt Ketten oder Banden, wenn man nicht mit Fleiß widrige Begriffe erweken will. Die Ἀισχρολογια, wenn der Ausdruk ungeziemende oder zu üppige Begriffe mit ſich führet. Ταπεινωσις, der niedrige Ausdruk, der der Würde und Größe einer Sache ſchadet; wie dieſes: Saxea eſt *verruca* in ſummo montis vertice; eine **ſteinerne Warze** anſtatt eines felſigten Hügels. So iſt der Ausdruk:

> Sieh! an ſeiner Ordnung goldnen
> Seilen
> Muß der Frühling neu herunter
> eilen.

anſtatt goldenen **Ketten**. Von dieſer Art könnte man eine beträchtliche Sammlung aus deutſchen Dichtern machen. Auch das Gegentheil iſt fehlerhaft, da kleine oder gemeine Dinge mit hohen Worten ausgedrükt werden. Nur im Lächerlichen thut dieſes gute Würkung. Μειωσις iſt der mangelhafte Ausdruk, in dem zu dem völligen Sinn etwas fehlet; dieſes fällt ins Pöbelhafte. Ταυτολογια, wenn dieſelbe Sache mit mehrern, den Sinn nicht verſtärkenden Ausdrüken, geſagt wird. Einen ſolchen Ausdruk legt Homer, vielleicht aus Ueberlegung, dem Pandarus in den Mund: ενδεκα διφροι καλοι, πρωτοπαγεις, νεοτευχεες*). Ὁμοιολογια, der einfärbige Ausdruk, der wegen ſeines immer gleichen Ganges verdrüßlich wird. Dieſes ſcheinet aber mehr ein Fehler der ganzen Schreibart, als einzeler Ausdrüke zu ſeyn. Μακρολογια, der weitſchweifende Ausdruk, wie dieſer vom Livius: Legati non impetrata pace retro domum, unde venerant, abierunt. Kann nicht auch folgendes des Virgils hieher gerechnet werden?

> Quem ſi fata virum ſervant, ſi
> veſcitur aura
> Aetherea, nec adhuc crudelibus
> occubat umbris.

Πλεονασμος, der unnütze Ueberfluß müßiger Beywörter, wie: dies hab ich mit **meinen beyden** Augen geſehen. Περιεργια, was unnützer Weiſe mühſam iſt, wie dieſes:

> Er, dem des erſten Menſchen zweyten Sohnes,
> Des Abels, fromme Muſe ward.

Κακοζηλον, der gezierte Ausdruk.

Man würde zu weitläuftig ſeyn, wenn man alle Fehler des Ausdruks beſtimmen und mit Beyſpielen erläutern wollte. Das Angeführte iſt blos in der Abſicht hieher geſetzt worden, daß junge Redner und Dichter ſehen ſollten, auf wie ſo gar mancherley Weiſe man im Ausdruk fehlen könne; wie nothwendig es ſey, die äußerſte Sorgfalt auf dieſen Theil der Kunſt zu wenden. Uns Deutſchen iſt dieſes um ſo viel nöthiger, da wir in dieſem Stük ungemein weit hinter unſern Zeitgenoſſen in Frankreich, Italien und England, zurüke ſind. Sorgfältig haben ſich inſonderheit junge deutſche Dichter und Redner vor dem **übertriebenen Ausdruk** in Acht zu nehmen, da auch einige ſonſt gute Schriftſteller ſich dieſes ſo ange-

*) Il. E. v. 194. 195.

angewöhnt haben, daß ihnen nichts allerliebſt, nichts unvergleichlich, nichts erſtaunlich genug iſt.

Es iſt ſchon viel, wenn man die Fehler des Ausdruks vermeidet: aber genug iſt es für die redenden Künſte nicht: man muß ihm auch äſthetiſche Eigenſchaften zu geben wiſſen, und ſolche, die ſich zur Materie und zu den beſondern Umſtänden ſchiken. Dieſe Eigenſchaften ſind überhaupt von dreyerley Art. Sie greifen den Verſtand, oder die Einbildungskraft, oder das Herz an *).

Der Verſtand wird gerührt durch das, was in einem vorzüglichen Grad wahr, angemeſſen, hell, neu, naiv, fein iſt. Jede dieſer Eigenſchaften giebt dem Ausdruk äſthetiſche Kraft. Beſondere Beyſpiele davon ſind in den unter angezogenen Benennungen ſtehenden Artikeln anzutreffen.

Die Einbildungskraft ergötzet ſich an dem Ausdruk, der mahleriſch, witzig, in allerhand ſtarke oder liebliche Bilder eingekleidet iſt; wovon Beyſpiele unter dieſen Wörtern zu ſuchen ſind. Eine beſondere hieher gehörige Gattung angenehmer Ausdrüke ſind die, welche durch faſt unmerkliche Nebenbegriffe angenehm werden. Quintilian ſagt, er fühle, daß in dem Ausdruk:

— Caeſa jungebant foedera porca **).

das Wort porca eine Annehmlichkeit habe, die das porco nicht hätte. Der Grund liegt ohne Zweifel darinn, daß das weibliche Geſchlecht der Wörter, wegen einer uns angebohrnen Galanterie, auch etwas ſanfteres in der Einbildungskraft erwekt, als das männliche. Daher wird gewiß in allen Fällen, wo die Wörter Reh, Hirſch, Hündin, der Bedeutung nach gleichgültig wären, das letzte angenehmer ſeyn, als die andern. Dieſes hat auch ein Scholiaſt über folgende Stelle des Horaz angemerkt:

Nunc et in umbroſis Fauno decet immolare lucis,
Seu poſcat agna ſive malit haedo *).

Wo er über das Wort: Agna ſagt: Neſcio quomodo quaedam elocutiones per foemininum genus gratiores fiunt.

Hieher gehört auch, daß die Griechen, ſo wie auch die Deutſchen, bisweilen in dem unbeſtimmten Geſchlecht weiblicher Namen, eine Annehmlichkeit finden. Dem Deutſchen iſt der Ausdruk: das ſchöne Kind, das liebe Mädchen, angenehmer als dieſe: die ſchöne Perſon, die liebe Tochter; und den Griechen ſcheinen ſolche weibliche Namen, wie **Leontium**, **Muſarion** u. d. gl. angenehmer, als die von weiblicher Endigung.

Das Herz findet den Ausdruk angenehm, der etwas leidenſchaftliches hat, der zärtlich, pathetiſch, ſanft, heftig, und jeder Leidenſchaft angemeſſen iſt.

In Anſehung des Charakters iſt der Ausdruk entweder niedrig, gemein, oder edel, oder groß, oder erhaben, ernſthaft oder comiſch, und ſo kann auch der Ton ganzer Redensarten ſeyn. Von dieſen verſchiedenen Charakteren, die der Ausdruk bey einerley Bedeutung annehmen kann, iſt in ſo viel beſondern Artikeln umſtändlich genug geſprochen worden.

Der Ausdruk, der ſchon durch den bloßen Klang einen beſondern Charakter annimmt, wird von einigen Kunſtrichtern der lebendige

*) S. Kraft.
**) Aen. VIII. 641.

*) Od. L. I. 4.

ge Ausdruk genennt, und iſt auch beſonders betrachtet worden.

Unter der Aufſchrift: "Von der äſthetiſchen Bezeichnung der Gedanken," iſt, in H. Meyers Aeſthetik, Th. 3. S. 333. deſſen Theorie über Ausdruck enthalten. — Ueber **Ausdruck überhaupt** findet ſich in Riedels Theorie ein wenig befriedigender Abſchnitt (der 20te S. 377. 1te Aufl.) — In G. S. Steinbarts Grundbegriffen zur Philoſophie über den Geſchmack handelt der 68 §. Von der Darſtellung des erfundenen Werkes, zu deren Vollkommenheit er einen reichen Vorrath von Ausdrücken; eine genaue und beſtimmte Kenntniß der Bedeutung und eine Fertigkeit im Gebrauche derſelben fordert. — In H. Eberhards Theorie der 4te Abſchnitt des erſten Theiles (S. 125 der 1ten Aufl.) von dem äſthetiſch vollkommenen Ausdruck. — In Gängs Aeſthetik der 3te Th. (S. 299) in zwey Abſchnitten, und zwar der erſte dieſer Abſchnitte, von dem äſthetiſchen Ausdrucke überhaupt, welchen der Verf. als die ſinnlichen Züge, wodurch uns die Schönheit ſichtbar wird, erklärt und im zweyten von den Vollkommenheiten des äſthetiſchen Ausdruckes, welche er wieder in die Vollkommenheiten deſſelben an und für ſich, und als Zeichen der Sache theilt. Die erſtern ſetzt er in ſinnliche Mannichfaltigkeit, ſinnliche Einheit, und Richtigkeit (Correctheit); die zweyten, in Wahrheit, Klarheit und Gewisheit (Beſtimmtheit). Auſſerdem ſchreibt er dem Ausdrucke auch noch Größe, Reichthum, Erhabenheit, Naivetät, u. d. m. zu. — In Andr. H. Schotts Theorie handelt der 2te Abſchnitt des erſten Hauptſtückes, S. 194 von der Schönheit des Ausdruckes, die entweder abſolut oder relativ, oder beides zugleich ſeyn kann. Die Erforderniſſe dazu ſind Sprachrichtigkeit und Sprachreinigkeit; Richtigkeit und Eigenthümlichkeit des Ausdruckes; Würde; Klarheit, Lebhaftigkeit und Präciſion; Wohlklang; Schicklichkeit deſſelben; Periode; Numerus; Sylbenmaß und Reim. — In den Fragmenten über die neuere deutſche Litteratur (III. S. 50 u. f.) finden ſich vortrefliche Bemerkungen über den Ausdruck, in wie fern der Gedanke daran ſchon klebt, in wie fern der eine von dem andern gar nicht zu trennen iſt, u. d. m. — Home unterſucht im XVII. Kap. S. 402. der 4ten Ausg. die Sprache der Leidenſchaften. — Ogilvie hat in ſ. Philoſophical and Critical Obſervat. on the Nature, characters and various ſpecies of compoſition, Lond. 1774. 8. 2 B. verſucht, den verſchiedenen Antheil, welchen Verſtand, Einbildungskraft, Beurtheilungskraft und Gedächtniß an den verſchiedenen Arten der Compoſition haben, und in wie fern dieſe ſimpel, deutlich, zierlich, erhaben, kräftig und correct iſt, zu beſtimmen. — Das 3te Kap. des 3ten Buches in der Art de ſentir et de juger en matière de gout (S. 158 der Straſb. Ausg. von 1788) führt die Ueberſchrift, De l'expreſſion, und enthält Bemerkungen über die Richtigkeit des Ausdruckes, und über die Mittel, zum guten Ausdrucke zu gelangen. — Von dem Unterſchiede zwiſchen poetiſchem und proſaiſchem Ausdruck handelt Klopſtock im Nordiſchen Zuſchauer, in einem Aufſatze, welcher ſich im 2ten Th. S. 36 der Sammlung ſ. Kleinen Schriften, 1771. 8. befindet; und von dem ädlen (edlen) Ausdruck Ebenderſelbe, in der erſten Fortſetzung der Fragmente über Sprache und Dichtkunſt, Hamb. 1779. 8. S. 9. — Von dem Ausdrucke im Drama, und vorzüglich im Trauerſpiele, G. E. Leſſing, in ſ. Dramaturgie Th. 2. S. 49 (Leipz. Nachdruck) vergl. mit der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 10. S. 215. —

Von

Von dem Einfluſſe der offenen Vokalen in die Stärke und Lebhaftigkeit des poetiſchen Ausdruckes, eine Abh. aus dem Däniſchen des H. Carſtens, im 4ten B. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — Reflex. ſur l'Elocution oratoire, et ſur le Style en général finden ſich im 2ten B. S. 313 der Mel. de Litterat. d'Hiſt. et de Philoſophie des d'Alembert. — Auſſer dieſen allgemeinen Unterſuchungen über den Ausdruck, finden ſich ſpeciellere (welche aber faſt alle, mehr oder weniger, wie auch ſchon ein Theil der vorhergehenden, nur auf **Schreibart** gehen, weil die Unterſchiede zwiſchen beyden, ſo viel ich weiß, noch nirgends ganz genau beſtimmt worden ſind) im Ariſtoteles von der Dichtkunſt Kap. XIX u. f. und mithin in ſ. Erklärern, deren Meynungen in der Ueberſ. des Dacier von jener Schrift, S. 357. des Curtius, S. 287. und des Th. Twining (Lond. 1789. 4.) S. 413 u. f. ſo ziemlich geſammelt worden ſind, und im 3ten Buche ſ. Rhetorik, Kap. I—XII. (ſ. den Art. **Redekunſt**) — in dem Werke des Demetrius Phaler. περι ἑρμηνειας (1te Ausg. von Aldus mit mehrern gr. Rhetoren, Ven. 1508. f. gr. Stud. Io. Simonii, Roſt. 1601. 12. gr. und lat. Ex rec. Th. Gale, Oxon. 1676. 8. und von Joh. Frdr. Fiſcher, Lipſ. 1773. 8. gr. und lat. Glasg. 1743. 4. Altenb. 1779. 12. **Ital.** von Pet. Segni, Flor. 1603. 4. Von Marco Adriani, Flor. 1738. 8. und von Franc. Panigarola paraphraſirt, unter dem Titel, Il Predicatore, Ven. 1609. 4.) — im Hermogenes. περι ιδεων Lib. II. (zuerſt mit mehrern gr. Rhet. Ven. 1508. f. gr. C. int. et ſch. a Ioa. Sturmio, Arg. 1571. 8. **Ital.** von Giul. Camillo Delminio, Udine 1594. 4. Ven. 1602 und 1608. 8.) — im Cicero (im 4ten B. der B. an den Herennius, Op. T. I. S. 78. Im 3ten B. De Orat. ebend. S. 441 u. f. Im Orat. XIX u. f. S. 607.) — im Quinctilian (VIII u. f. S. 356. Ed. Gesn.) — im Lawſon (12te u. 13te Vorl. Th. 1. S. 260 d. U. — im Campbell (Philoſ. of Rhet. Th. 1. S. 339) — im Blair (Lect. X. B. 1. S. 183) — im Batteux (Einleit. B. 4. S. 63 u. f.) — in den Princ. pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. 3 B. (im 5ten Buche) — im Condillac (im dem 2ten Th. ſ. Unterr. aller Wiſſenſch. Bern 1777. 8.) — in Breitingers crit. Dichtkunſt, deren ganzer 2ter Theil von der poetiſchen Mahlerey, in Rückſicht auf den Ausdruck handelt. — in M. Joh. Kinderlings Grundſ. der Beredſamkeit, Magd. 1771. 8. 2 B. im 2ten Buche, u. a. m. welche bey dem Art. Schreibart, als wohin ſie eigentlich gehören, angeführt worden ſind. — Uebrigens ſcheint Quinctilian wirklich Recht zu haben, wenn er Klarheit oder Deutlichkeit (perſpicuitas) die **erſte** Eigenſchaft des Ausdruckes nennt; vielleicht könnte man ſie gar die **einzige** nennen; denn alle andre Eigenſchaften deſſelben ſind, wenigſtens in den redenden Künſten, wohl nur Unterarten, und vieles, was dem Ausdruck zur Laſt gelegt wird, liegt ſchon in den Vorſtellungen. Wenn H. S. z. B. den **übertriebenen** Ausdruck tadelt: ſo trift dieſes ſchon den Gedanken. Wer alle Dinge **allerliebſt**, und **unvergleichlich** und **erſtaunlich** nennt, muß ſie, zuerſt, ſich ſo vorſtellen. —

Ausdruk in zeichnenden Künſten.

Man ſagt von dem Zeichner, er ſey im Ausdruk ſtark, wenn ſeine Figuren Leben, Gedanken und Empfindungen zu haben ſcheinen. Durch den Ausdruk der Zeichnung wird der unſichtbare Geiſt ſichtbar. Dieſe erhabene Kunſt iſt eine Erfindung der Natur. Nur dem unendlichen Ge-

nie

nie war es möglich, der Materie Empfindung zu geben. Dadurch wird die Mahlerey zu der wunderbareſten Kunſt, weil ſie blos durch Farben jede Empfindung der Seele rege machen kann: bloſſe Schatten werden durch die Zauberey des Ausdruks in denkende und empfindende Weſen verwandelt. Ohne dieſe Kunſt iſt ein gemahltes und geſchnitztes Bild eine öde Form, die keinem denkenden Weſen gefallen kann; durch ſie wird es zu einem handelnden Weſen, mit dem wir unſer Herz theilen.

Die gröſte Beſtrebung des zeichnenden Künſtlers muß auf dieſen Theil gerichtet ſeyn, ohne welchen alles übrige nichts iſt. **Calliſtratus** nennte die Bildhauerey die Kunſt Sitten auszudrüken*), und zeigte dadurch an, daß der Ausdruk der eigentliche Zwek dieſer Kunſt ſey. Nach den würklichen Scenen des menſchlichen Lebens und deren vollkommenen Vorſtellung auf der Schaubühne, würkt nichts ſo ſehr auf den Geiſt, als Gemählde von vollkommenem Ausdruk. Sie erweken in dem Geiſt Beſtrebungen nach Vollkommenheit, und flößen dem Herzen Empfindungen ein. Wie ein Jüngling durch die Kraft der Schönheit zu einer Liebe gereizt wird, die ſeine gaze Seele einnimmt, ſo wird durch die Kraft des Ausdruks jeder empfindende Menſch mit Bewunderung des Großen, mit Liebe zum Guten, mit Abſcheu vor dem Böſen, erfüllt. Themiſtokles konnte bey dem Andenken an die Siegeszeichen des Miltiades nicht ſchlafen, ſo ſehr wurde dadurch ſeine Seele mit edler Ruhmbegierde entflammt; wie vielmehr muß nicht ein edles Herz empfinden, wenn nicht blos ein Zeichen der Größe einer Seele, ſondern die Seele ſelbſt, vors Geſichte geſtellt wird. Kann die Tugend, die blos als ein Schattenbild in unſrer Einbildungskraft ſchwebet, die ſtärkſte Bewunderung erweken, was muß nicht dann geſchehen, wenn ſie in ſichtbarer Geſtalt, und in hellem Lichte vor uns ſteht? Wenn wir in den würklichen Scenen des Lebens das Glük haben, Menſchen in dem Augenblik zu ſehen, da ihre Seele mit großen Empfindungen erfüllt iſt, ſo gehen dieſe Scenen ſchnell vor dem Geſichte vorbey; aber der Künſtler hält dieſe koſtbaren Augenblike für uns feſt. Unſer Auge kann ſo lang darauf verweilen, bis es geſättiget iſt, wenn hier eine Sättigung ſtatt hat; wir genießen den Gegenſtand ſo lange, bis er ſeine völlige Würkung auf uns gethan hat.

Aber durch welchen Weg, durch welche Stufen gelanget der Künſtler zu dieſem höchſten Gipfel der Kunſt, die ihn zum Meiſter aller Herzen macht? Dahin führet kein Weg, den jeder betreten kann; denn gemeinen Augen iſt er nicht ſichtbar. Wem nicht die Natur eine Seele gegeben hat, die jede Gattung des Guten tief fühlt, und die ſein Auge ſchärft jedes zu ſehen, der würde ſich umſonſt beſtreben, in dieſem Theile der Kunſt groß zu werden. Die Sinnen bringen nichts in die Seele; ſie erweken nur das, was ſchon ſchlafend darinn gelegen hat. Umſonſt ſieht ein Auge, das von einer unempfindlichen Seele regiert wird, die reizendſte Schönheit; es entdeket nichts darinn. Die Natur allein bildet den großen Künſtler; aber Uebung und Fleiß machen ihn vollkommen.

Die erſten Schritte zu dieſer Vollkommenheit thut die Beobachtung, ohne welche alles, was in unſrer

*) ηθοποιητος τεχνη.

unſrer Seele eingewikelt liegt, auf immer ohne Würkung bleiben würde. Das Gute, deſſen Keim in uns liegt, fängt an ſich zu entwikeln, ſobald wir es an andern entwikelt ſehen. Die Beobachtung der Tugend iſt der fruchtbare Sonnenſchein, der den Saamen unſrer eignen Tugend aufkeimen macht. Der Künſtler muß ſich bemühen, die menſchliche Natur überall, wo ſie ſich am beſten entwikelt hat, zu beobachten. Man darf ſich nicht wundern, warum die griechiſchen Künſtler ſo groß im Ausdruk geweſen ſind, da es offenbar iſt, daß bey keinem Volk alle natürlichen Anlagen der Seele ſich ſo frey und ſo völlig, als bey dieſem, entwikelt haben. Wenn unter den Grönländern ein größerer Phidias oder Raphael gebohren würde, ſo würde er gewiß keine einzige feine Empfindung auszudrüken lernen. Eine genaue Bekanntſchaft mit Menſchen, bey denen jede große Anlage ausgebildet iſt, macht den erſten Schritt zu der Vollkommenheit aus, von der hier die Rede iſt. Was der Künſtler nicht im Leben ſehen kann, muß er aus der Geſchichte erfahren, und durch die Gemählde der Dichter. Dadurch muß ſein Geiſt gebildet und ſeine Phantaſie erhitzt werden. So ward Phidias nach ſeinem eignen Geſtändniß durch den Homer tüchtig gemacht, ſeinen Jupiter zu bilden. Der allein, welcher ſeine Seele durch dieſe Mittel zur Empfindung gebildet hat, kann ſich ſchmeicheln, zu einiger Vollkommenheit des Ausdruks zu gelangen. Indem er ſelbſt voll Empfindung iſt, wird ſeine Phantaſie ihm die Bilder, an denen das, was er fühlt, ſichtbar iſt, vors Geſichte ſtellen. Alsdenn darf er nur nachzeichnen. Durch Suchen, durch Ueberlegen und durch Abmeſſen findet man den Ausdruk nicht; nur die vom Herzen erwärmte Einbildungskraft ſieht ihn.

Hiezu muß noch ein erhöhter Geſchmak kommen, der unter viel gleich bedeutenden Dingen dasjenige wählt, was den Perſonen und Umſtänden gemäß iſt. Ein König zürnt anders, als ein gemeiner Menſch; und der Schmerz eines männlichen ſtarken Gemüths äußert ſich ganz anders, als wenn er eine ſchwache weibliche Seele durchdringt. Nicht nur das muß der Künſtler fühlen, ſondern auch noch das, was dem Ausdruk etwas anſtößiges oder widriges geben würde. Denn ſo wie der Tonſetzer auch in den Diſſonanzen auf Ordnung und Regelmäſſigkeit ſehen muß, ſo iſt in dem Ausdruk des Zeichners alles zufällige widrige zu vermeiden. Ein Geſichte muß, um einen widrigen Affekt auszudrüken, nicht häßlich werden. Das Schöne der Formen iſt in zeichnenden Künſten, ſo wie die richtige Harmonie in der Muſik, von jedem Ausdruk unzertrennlich. Das ſchönſte Geſicht kann ſich eben ſo gut nach allen Leidenſchaften verändern, als ein weniger ſchönes; darum muß dieſes jenem niemals vorgezogen werden.

Der feineſte Geſchmak wird dazu erfodert, daß man in dem Ausdruk das Weſentliche von dem Zufälligen unterſcheide. Ein Menſch von wenig Empfindung merkt die Leidenſchaften der Freude, des Zornes oder des Schmerzens nicht eher, bis ſelbige ſich durch Geſchrey oder Schimpfen äußern, da Perſonen von feinerm Geſchmak, ohne dieſe zufälligen Aeuſ-

ſerungen fühlen, was ſie zu fühlen haben *).

Außer dieſen innern Fähigkeiten zum guten Ausdruk müſſen auch noch andre vorhanden ſeyn. Es iſt nicht genug, daß der Künſtler durch die Phantaſie ſehe, was er zu zeichnen hat; er muß das, was er ſieht, auch andern ſichtbar machen können. Dazu macht ihn nur ein vollkommenes Augenmaaß und eine vollkommene Fertigkeit der Hand geſchikt. Alſo können nur große Zeichner in jedem Ausdruk glüklich ſeyn. Das Auge muß die kleineſten Veränderungen der Formen entdeken, und die Hand muß ſie ausdrüken können.

Derowegen müſſen beyde unaufhörlich geübt werden. Dem Anfänger der Kunſt kann es helfen, wenn er ſich das zu Nutze macht, was gute Meiſter über das Beſondere, wodurch die Leidenſchaften ſich auf den Geſichtern und in der Haltung des Körpers unterſcheiden, ausführlich angemerkt haben. Wenn er **Le Brüns** nach allen Leidenſchaften charakteriſirte Köpfe fleißig betrachtet und zeichnet, ſo wird ſein Augenmaaß dabey gewinnen. Er wird lernen, worauf er bey jedem Affekte vorzüglich zu ſehen habe; welche Leidenſchaft ſich vornehmlich im Auge, welche in dem Munde ſich äußert. Er muß ſich die Bemerkungen der Meiſter über den Einfluß derſelben auf die Stellung und Bewegung der Gliedmaaßen bekannt machen. Die Glieder unſers Körpers beſitzen eine Art der Sprache. Alle Gliedmaaßen helfen dem Redner ſprechen; von den Händen kann man beynahe ſagen, daß ſie ſelbſt ſprechen. Können wir nicht, ſagt ein Kunſtrichter, mit den Händen fodern, verſprechen, rufen, verabſcheuen, fürchten, fragen, leugnen oder weigern, Freude und Traurigkeit, Zweifel, Bekenntniß, Reue, Maaß und Ziel, Ueberfluß, Zeit und Zahl andeuten *)? Auch einzelne Muskeln des Rumpfs, beſonders die an der Bruſt und an dem Unterleibe ſind, haben ihren eigenen Ausdruk.

*) S. Leidenſchaft.

Alles dieſes genau zu beobachten, muß des Künſtlers unabläßliches Studium ſeyn. Er muß zu dem Ende keine Gelegenheit vorbey laſſen, bey den Auftritten des Lebens zu ſeyn, wo ſich die Leidenſchaften der Menſchen am meiſten äußern; Auftritte, wo ein ganzes Volk ſich verſammelt; wo er Freude, Furcht, Schreken, Andacht, in tauſend Geſichtern und Stellungen ſehen kann.

Mit dieſer Beobachtung der Natur verbinde er das Studium der Antiken, wo der Ausdruk am vollkommenſten erreicht, und auch in den ſchlechteſten Stüken nicht ganz verſäumt iſt. In den Werken der Neuern müſſen des Michel Angelo, und fürnehmlich Raphaels, beſte Werke ihm täglich vor Augen ſchweben. Dieſe Werke ſind durch die tiefſinnigen Beobachtungen großer Geiſter zu der Vollkommenheit geſtiegen, die wir an ihnen bewundern; ſie ſtudiren, erleichtert den Weg zu eben dieſer Vollkommenheit. Auch Deutſchland kann auf einen Mann ſtolz ſeyn, der im guten Ausdruke als ein Anführer kann gebraucht werden. Dieſer iſt **Schlüter**, deſſen Verdienſte ſo wenig bekannt ſind, und deſſen Werke nur Berlin beſitzt *).

Aus-

*) S. Iunius de pictura Veterum L. III. c. 4.

*) Ein verdienſtvoller berliniſcher Künſtler, Herr **Bernhard Rode**,

Auſſer demjenigen, was über den **Ausdruck in den zeichnenden Künſten**, in folgenden, über dieſe überhaupt geſchriebenen Werken ſich findet, als z. B. in des L. da Vinci Traité de la Peinture, 50. 95. 166. 182. 183. 187. 245. 246. 251. 255. 256te u. a. K. mehr — in dem 2ten Buche des Trattato dell Arte della pittura des Lomazzo, S. 105 u. f. welches del Sito, Poſitione, Decoro, Motto, Furia e gratia delle Figure in 23 Kap. handelt — in des Felibien Entret. ſur les vies et les ouvrages des Peint. B. 3. S. 103 u. f. (Amſt. Ausg. von 1706.) — in des Teſtelins Sentimens des plus habiles Peintres (S. 56 u. f. bey dem Ged. des Le Mierre, Amſterd. Ausg. von 1770.) in des Laireſſe großem Mahlerbuche, im 7ten Kap. des 2ten Buches — in des de Piles Cours de peinture, unter der Aufſchrift, des Caracteres (Oeuvr. div. B. 2. S. 144 u. f.) und in ſeiner Idee du peintre parfait (ebend. B. 3. S. 354.) — in des Richardſon Traité de la Peinture (B. 1. S. 69. Amſt. 1728. 8.) — in den, der Art de peindre des Watelet angehängten reflexions (S. 133. Amſt. 1761.) — in des Hrn. v. Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerey, in der 43. 44. und 53ten Betr. von dem Ausdrucke der Leidenſchaften, oder der Neigungen und Abneigungen des Menſchen; Stufen der Leidenſchaften, der Theilnehmung, und ihres Ausdruckes; von dem Ausdruck überhaupt, und der Ausführung insbeſondre (in Anſehung der Farbengebung) in des Algarotti Verſuch über die Mahlerey (S. 150 der Ueberſezung) — im Oreſtrio (1. XVI. S. 183.) — in Köremons Natur und Kunſt, Kap. 19—21. des 1ten Bds. S. 239. — in Chrſt. Frdr. Prangens Acad. der bildenden Künſte, Th. 1. Abſchn. 5. B. 1. S. 117. — in Reynolds Rede von dem großen Styl (S. 12. der Ueberſ. N. Bibl. 17 B. S. 12.) — Mengs, in dem 3ten Th. des Werkchens über Schönheit und Geſchmack in der Mahlerey, bey Gelegenheit der Betrachtungen über die Anordnung in den Werken des Raphael, Correggio und Titian (Op. T. 1. S. 59.) und auf dieſe Veranlaſſung, ſein Herausgeber (ebend. S. 109.) — in des Dübos reflex. crit. (B. 1. S. 360. Dresdn. Ausg.) — in dem 1ten B. der Collection of Etruſc. Greek and Rom. Antiq. Nap. 1766. f. — in der felſina pittrice, ein an den Verfaſſer Malvaſia, geſchriebener Brief, (Parte IV.) u. a. m. — Auſſer dieſen, können, als eigene darüber geſchriebene Werke angeſehen, oder doch, zur Vervollkommnung darin gebraucht werden: Ioh. B. Portaè N. de humana Phyſiognomia Lib. VIII. Hanov. 1593. 8. aber nur 4 Bücher; vollſt. Neapel 1602. f. mit K. ein franzöſ. Auszug daraus, unter dem Titel: la Phyſiognomie humaine, ou Jean Baptiſte Porta, Neapolitain (ohne Jahreszahl) — Traité de la phyſiognomie, ou Livre de Portraiture pour ceux qui commencent á deſſiner par Ch. le Brun, Par. f. ohne Jahresz. mit K. (größtentheils gezogen aus dem vorhin angeführten Werke des Porta) — Methode pour apprendre a deſſiner les paſſions, propoſée dans une conference ſur l'expreſſion générale et particulière, p. Mr. le Brun, Par. 1667. 8. Amſt. 1702. 8. Deutſch, Augsb. 1704. 8. 1712. 4. Prag 1782. 8. mit 43 K. wobey ſich

de, hat mit rühmlichem Eifer ſein möglichſtes gethan, dieſen groſſen Mann bekannter zu machen. Er hat ſowol ſeine Larven, die das berliniſche Zeughaus zieren, als verſchiedene andre Werke auf eine geiſtreiche Art geäzt. Möchte er doch fortfahren, auch die übrigen größern Werke dieſes fürtrefflichen Mannes bekannter zu machen!

ſich gewöhnlich auch noch (wenig- ſtens bey der Amſterdammer Ausga- be) der Abrége d'une conference ſur la phiſionomie befindet, verglichen mit der "Erinnerung über den Aus- druck neuerer Künſtler," von Winkel- mann in deſſen Geſchichte der Kunſt (S. 171. Dresdn. Ausg.) — Caractères des paſſions p. Marin Cure de la Chambre, Amſt. 1658 — 1663. 8. 5 Bde. — The ſchool of Raphael, or the Student's Guide to Expreſſion in hiſtorical Painting, illuſtrated by exemples, engr. by Duchange and others, under the Inſpect. of S. Nic. Dorigny, from his own Drawings after the moſt celebrated Heads in the Cartons at *Hamptoncourt.* To which are added the ontlines of each Head and alſo ſeveral Plates of the moſt celebrate antique Statues ... with inſtructions for young Students in the Art of deſigning, and the paſ- ſions . . . deſcr. and explained by Benj. Ralph. Lond. 1759. f. 102 Bl. Kpfr. und 14 Bl. Text. — Ei- ne Rede des Andre Bardon, welche, Auszugsweiſe, ſich im 7ten B. der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. S. 165 fin- det. — Lettres ſur les caractères en Peinture, Par. 1753. 12. — Auch findet ſich in Gualt Rivinus Eigentlichem Bericht der vornehm- ſten der Architectur angehörigen ma- thematiſchen und mechaniſchen Kün- ſte, Nürnb. 1547. f. Bl. 29—36. "der ganzen Phiſignomia kurzer Aus- "zug . . . . Dardurch eyns yeden Men- "ſchen eygenſchaft und Art der ſitten "und gemüts, nit allein erlernt . . . "ſondern ein yedes Bild darnach... "gebildet und formirt werden ſoll, u. "ſ. w." — Vielleicht würde auch das Studinm der Büffonſchen Naturge- ſchichte, und d. Bücher mehr, wich- tige Beyträge zur Vervollkommnung des Ausdruckes in den bildenden Künſten liefern. —

Ausdruk in der Schau- ſpielkunſt.

Das Studium des vollkomme- nen Ausdruks hat ſowol der Schauſpieler als der Tänzer mit dem zeichnenden und bildenden Künſtler gemein. Gewiſſermaſ- ſen iſt es jenen noch nothwendi- ger, weil ihre ganze Kunſt darinn beſteht. Ein Tänzer ohne Aus- druk iſt ein bloßer Luftſpringer; und ein Schauſpieler, dem er fehlt, iſt gar nichts. Er verdirbt alles Gute, was der Dichter ihm in den Mund legt, und beleidi- get, anſtatt zu ergötzen oder zu reizen. Was alſo vorher über das Studium des Ausdruks und über die Betrachtung der Natur und der Kunſt geſagt worden, wol- len wir dieſem mit dem vorzüg- lichſten Nachdruk geſagt haben. Er muß jede Empfindung in ſich zu fühlen im Stande ſeyn; kein bedeutender Blik, kein kräftiger Zug des Geſichts, keine Gebehr- de, nicht die geringſte Bewegung der Gliedmaaßen, die er an andern wahrnehmen kann, muß ihm un- bemerkt vorüber gehen. Alles, was er zum Behuf des Ausdruks in der Natur und Kunſt entdeken kann, muß er ſeiner Einbildungs- kraft tief einprägen, und durch unermüdete Uebung nachzuahmen trachten.

Das vorzüglichſte Mittel zu ei- nem vollkommenen Ausdruk ſcheint dieſes zu ſeyn, daß der Schauſpieler ſich ſelbſt ſo ſtark, als möglich iſt, in die Empfindung der Perſonen ſetze, welche er vor- ſtellt. Der jüngere Riccobini aber widerſpricht dieſem, und nennt es einen glänzenden Irr- thum. Ich habe, ſagt er, alle- zeit als was gewiſſes angenom- men, daß man, wenn man das Unglük hat, das, was man aus- drükt,

drükt, würklich zu empfinden, außer Stand geſetzt wird, zu ſpielen*). Ganz anders dachte jener alte Schauſpieler, der in der Elektra des Sophokles die Aſche ſeines Sohnes in der Urne hatte, um den Schmerz dieſer Prinzeſſin, da man ihr die Gebeine des Oreſtes bringt, deſto vollkommener auszudrüken. Der angeführte franzöſiſche Schauſpieler muß dafür halten, daß man durch deutlich beſtimmte Regeln alles nachmachen könne. Es ſcheinet aber, daß ein Menſch, der in eine gewiſſe Leidenſchaft geſetzt iſt, ſie durch viel kleine, niemals deutlich zu merkende Kennzeichen äußere, die, zuſammengenommen, den wahren Ausdruk der Natur ausmachen. Alles geht mechaniſch ohne unſer Bewußtſeyn zu. Da uns nun alle die Kräfte, wodurch jede Muskel des Leibes gezogen wird, wenn wir gewiſſe Leidenſchaften fühlen, unbekannt ſind, ſo kann der Vorſatz zu ihrer Würkung nichts beytragen. Es giebt keine Theorie, nach welcher wir unſerm Geſichte die Traurigkeit einprägen können. Sind wir aber würklich traurig, ſo ſetzt ſich alles von ſelbſt in die gehörige Geſtalt.

Wir ſcheuen uns alſo nicht, gegen das Anſehen eines Meiſters in der Kunſt den Schauſpielern zu empfehlen, daß ſie ſich unaufhörlich befleißen ſollen, ſich in alle Arten der Empfindungen zu ſetzen. Finden ſie ihre Seele nicht weich genug, mit den Weinenden zu weinen, mit dem Zornigen aufgebracht zu ſeyn, ſo thun ſie wol, wenn ſie ſolche Rollen, für die ſie das nöthige Gefühl nicht haben, niemals auf ſich nehmen. Ein Menſch, der vorzüglich zu ſanften, zärtlichen und gefälligen Neigungen aufgelegt iſt, muß ſich nicht unterſtehen, die Rolle eines Wüterichs zu ſpielen.

*) S. die Schauſpielkunſt in Leſſings Beyträgen zur Hiſtorie des Theaters im 1 Th. S. 506.

Der Schauſpieler, dem die Natur eine Fähigkeit alles zu empfinden verliehen hat, kann dieſelbe durch fleißige Uebung erweitern. Er muß die Werke der beſten Dichter ohne Unterlaß leſen, und jeder merkwürdigen Scene ſo lange nachhängen, bis ſeine Einbildungskraft dieſelbe ihm auf das lebhafteſte vormahlt. Denn dadurch wird er ſelbſt in die Leidenſchaft verſetzt werden. Dabey bleibet ihm immer noch ſo viel Nachdenken übrig, daß er auf den guten Ausdruk denken kann.

Ungeachtet aber in der Natur gleiche Urſachen auch gleiche Würkungen haben, ſo ſind dieſe doch, in Abſicht auf die Aeußerungen der Leidenſchaften, bey verſchiedenen Menſchen verſchieden. Eine groſſe Seele äußert jede Empfindung größer und edler, als eine kleine. Zwey Menſchen von verſchiedenen Charakteren, in gleichem Grad traurig oder freudig, legen ihr Gefühl ungleich an den Tag. Es iſt demnach nicht genug, daß der Schauſpieler ſich in die Empfindung ſetze, die er ausdrücken ſoll: er muß ſie in dem beſondern Licht, in der beſtimmten Zeichnung des Charakters ausdrüken, den er angenommen hat. Der Held trauert und freuet ſich anders, wie der gemeine Menſch. So wol durch einen übertriebenen als durch den falſchen Ausdruk wird das Gegentheil deſſen, was der Dichter geſucht hat, erhalten. Wenn der Dichter edeln Stolz ſchildert, der Schauſpieler aber einen hochtrabenden Menſchen vorſtellt, ſo verändert ſich die Hochachtung in Verachtung. Wenn der Dichter einen ſtillen tiefſitzenden Schmerz

haben will, der Schauſpieler aber heult, ſo wird das Weinen in Lachen verwandelt. Auch der falſche Nachdruk verderbt alles.

Es gehöret ſo ſehr viel dazu, im Ausdruk richtig zu ſeyn, daß man ſich über die kleine Anzahl vollkommener Schauſpieler gar nicht wundern darf. Natur und Fleiß müſſen ſich zu ſeiner Bildung vereinigen. Von jener hat er einen feinen durchdringenden Verſtand, jeden Charakter ſich auf das beſtimmteſte vorzuſtellen, eine lebhafte Einbildungskraft, die ihm alles mit lebendigen Farben vor das Geſicht ſtellt, ein fühlendes Herz, das jede Empfindung in ſich hervorbringen kann. Aber ohne Fleiß und Studium ſind dieſe Gaben nicht hinreichend, ihn vollkommen zu machen. Er muß den Charakter ſeiner Rolle auf das vollkommenſte ergründen, bis er die kleinſten Schattirungen deſſelben erkennt; die Handlung, in welcher dieſer Charakter ſich äußert, muß ihm in ihren kleineſten Umſtänden ganz vor Augen liegen; die beſondere Veranlaſſung zu dem Spiel der Leidenſchaften muß er auf das genaueſte erwägen, und alles ſo lange überlegen, bis er ſich ſelbſt vergißt, und ſich gleichſam in die Perſon verwandelt, die er vorſtellt.

Man hat die Frage aufgeworfen, ob es nöthig ſey, den Ausdruk deſto vollkommener zu erreichen, die Natur etwas zu übertreiben. Der ältere **Riccoboni** pflegte zu ſagen, **wenn man rühren wolle, ſo müſſe man zwey Finger breit über das Natürliche gehen** *). Allein die Gefahr, durch das Uebertriebene froſtig zu werden, muß den Schauſpieler ſehr behutſam machen. Der jüngere **Riccoboni** hat ſehr wol angemerkt, daß die Natur ohne alle Uebertreibung vollkommen ſtark genug iſt; und der Hr. **Offraine**, den man ohne ſehr zu irren für den beſten der itzigen franzöſiſchen Schauſpieler halten kann, beſtätiget dieſes durch ſein Beyſpiel. Leute, welche ſich allen Eindrüken der Leidenſchaften ohne Verſtellung überlaſſen, dergleichen man unter dem gemeinen Volke genug antrifft, zeigen uns hinlängliche Stärke des Ausdruks. Kann der Schauſpieler dieſelbe erreichen, und mit dem edlen Weſen, das Perſonen von erhabnerm Stande an ſich zu haben pflegen, verbinden, ſo braucht er nichts zu übertreiben.

Was wir vorher von der Nothwendigkeit, ſich ſelbſt in die Empfindungen, die man auszudrüken hat, zu verſetzen, geſagt haben, gilt hauptſächlich für denjenigen Theil des Ausdruks, der in der Stellung des ganzen Körpers und in der Bewegung der Gliedmaaßen liegt. Es iſt unmöglich, darüber Regeln zu geben. Die Natur hat die Triebfedern, die ſie dabey braucht, uns verborgen. So wie ein Menſch, der unverſehens fällt, aus einer ſich ſelbſt unbewußten Furcht, Schaden zu nehmen, durch den Inſtinkt die Stellung annimmt, die ihn am ſicherſten bewahret; eine Stellung, welche er durch keine Ueberlegung erfinden würde: eben ſo würkt ſie in allen Leidenſchaften auf die verſchiedenen Nerven des Körpers. Der Schauſpieler, der ſich in ein richtiges Gefühl zu ſetzen weiß, wird ſich auch bey jedem Ausdruk richtig und natürlich gebehrden.

Von dem Ausdruk, in ſo fern er von der Stimme und der Spra-

*) Riccoboni im angeführten Orte. S. 509.

che abhängt, haben wir anderswo geſprochen *).

Unter allen Künſtlern hat der Tänzer das ſchwerſte Studium, zum vollkommenen Ausdruk zu gelangen. Er kann ſich nicht an die Natur halten; denn die Bewegungen, die er machen muß, findet er darinn nicht. Er muß ſie nach den Anzeigungen, die er in der Natur findet, nachahmen, und in einer ganz andern Art wieder darſtellen. Alle ſeine Schritte und Bewegungen ſind künſtlich, ſie kommen in der Natur niemals vor, und dennoch müſſen ſie den Charakter der Natur an ſich haben. Man muß aus jeder Bewegung des Tänzers erkennen, was für eine Empfindung ihn treibt. Seine Schritte ſind die Worte, welche uns ſagen, was in ſeinem Herzen vorgeht.

Es iſt den großen Schwierigkeiten, die dieſe Sache hat, zuzuſchreiben, daß man ſo wenig vollkommenes in dieſer Kunſt zu ſehen bekömmt. Die Tänzer ſind mehr gewohnt, künſtliche Bewegungen, ſchwere Sprünge und kaum nachzumachende Gebehrdungen des Körpers auszudenken, als den wahren Ausdruk der Natur nachzuahmen. Nicht nur jede Hauptleidenſchaft, ſondern beynahe jede Schattirung derſelben Leidenſchaft, hat ihren eigenen Ausdruk in der Stellung und Bewegung des Körpers. Dieſe ſind die wahren Elemente, das Alphabet des ächten Tanzens, oder dieſe Kunſt beruhet auf gar keinen Grundſätzen. Dieſe Elemente aufzuſuchen, ſie in ordentlichen und zuſammenhängenden Bewegungen wieder darzuſtellen, aus verſchiedenen zuſammenhängenden Bewegungen ein ganzes Ballet zuſammen zu ſetzen, das eine beſtimmte Handlung ausdrükt, iſt das eigentliche Werk des Tänzers.

*) S. Vortrag.

Ueber Ausdruk in der eigentlichen Schauſpielkunſt ſind vorzüglich Hrn. Engels Ideen zu einer Mimik (Berl. 1784—1786. 8. 2 Theile) nachzuleſen. — Uebrigens handeln davon alle, bey dem Art. **Schauſpielkunſt**, angeführte theor. Schriften über dieſe Kunſt.

Ausdruk in der Muſik.

Der richtige Ausdruk der Empfindungen und Leidenſchaften in allen ihren beſondern Schattirungen iſt das vornehmſte, wo nicht gar das einzige Verdienſt eines vollkommenen Tonſtükes. Ein ſolches Werk, das blos unſre Einbildungskraft mit einer Reihe harmoniſcher Töne anfüllt, ohne unſer Herz zu beſchäftigen, gleichet einem von der untergehenden Sonne ſchön bemahlten Himmel. Die liebliche Vermiſchung mannigfaltiger Farben ergötzt uns; aber in den Figuren der Wolken ſehen wir nichts, das unſer Herz beſchäfftigen könnte. Bemerken wir aber in dem Geſang, außer der vollkommenen Fortſtröhmung der Töne, eine Sprache, die uns die Aeußerungen eines fühlenden Herzens verräth, ſo dienet die angenehme Unterhaltung des Gehörs der Seele gleichſam zu einem Ruhebette, auf welchem ſie ſich allen Empfindungen überläßt, die der Ausdruk des Geſanges in ihr hervorbringt. Die Harmonie ſammelt alle unſre Aufmerkſamkeit, reizet das Ohr, ſich ganz dem höhern Gefühl, das die Nerven der Seele angreift, zu überlaſſen.

Der Ausdruk iſt die Seele der Muſik: ohne ihn iſt ſie blos ein angenehmes Spielwerk; durch ihn wird ſie zur nachdrüklichſten Rede,

Rede, die unwiderſtehlich auf unſer Herz würket. Sie zwingt uns, itzt zärtlich, dann beherzt und ſtandhaft zu ſeyn. Bald reizet ſie uns zum Mitleiden, bald zur Bewundrung. Einmal ſtärket und erhöhet ſie unſre Seelenkräfte; und ein andermal feſſelt ſie alle, daß ſie in ein weichliches Gefühl zerfließen.

Aber wie erlangt der Tonſetzer dieſe Zauberkraft, ſo gewaltig über unſer Herz zu herrſchen? Die Natur muß den Grund zu dieſer Herrſchaft in ſeiner Seele gelegt haben. Dieſe muß ſich ſelbſt zu allen Arten der Empfindungen und Leidenſchaften ſtimmen können. Denn nur dasjenige, was er ſelbſt lebhaft fühlt, wird er glüklich ausdrüken. Das Beyſpiel der zwey Tonſetzer, welche in Deutſchland am meiſten bewundert werden, **Grauns** und **Haſſens**, beweiſt die Würkung des Temperaments auf die Kunſt. Dem erſtern hatte die Natur eine Seele von Zärtlichkeit, Sanftmuth und Gefälligkeit gegeben. Wiewol er nun alle Geheimniſſe der Kunſt in ſeiner Gewalt hatte, ſo war ihm nur der Ausdruk des Zärtlichen, des Einnehmenden und Gefälligen eigen, und mehr als einmal ſcheiterte er, wenn er das Kühne, das Stolze, das Entſchloſſene auszudrüken hatte. Haſſe hingegen, dem die Natur einen höhern Muth, kühnere Empfindungen, feurigere Begierden gegeben hat, iſt in allem, was ſeinem Charakter nahe kömmt, weit glüklicher, als in dem Zärtlichen und Gefälligen.

Es iſt ſehr wichtig, daß der Künſtler ſich ſelbſt kenne, und wenn es bey ihm ſteht, nichts unternehme, das gegen ſeinen Charakter ſtreitet. Allein dieſes hängt nicht allemal von ſeiner Willkühr ab. So wie ein epiſcher Dichter ſich in alle, ſelbſt einander entgegengeſetzte, Empfindungen muß ſetzen können, indem er jetzt einen friedfertigen, oder gar feigen, dann einen verwegenen Mann muß ſprechen machen, ſo begegnet es auch dem Tonſetzer. Er muß alſo da, wo ihm die Natur weniger Beyſtand leiſtet, ſich durch Fleiß und Uebung helfen.

Hiezu dienet überhaupt das, was wir in dem vorhergehenden Artikel den Künſtlern zur Uebung empfohlen haben. Außerdem aber muß der Muſikus ſich ein beſonders Studium daraus machen, den Ton aller Leidenſchaften zu erforſchen. Er muß die Menſchen nur in dieſem Geſichtspunkt ſehen. Jede Leidenſchaft hat nicht blos in Abſicht auf die Gedanken, ſondern auch auf den Ton der Stimme, auf das Hohe und Tiefe, Geſchwinde und Langſame, den Accent der Rede, ihren beſondern Charakter. Wer genau darauf merkt, der entdekt oft in Reden, deren Worte er nicht verſteht, einen richtigen Verſtand. Der Ton verräth ihm Freude oder Schmerz, ja ſo gar unterſcheidet er in einzeln Tönen einen heftigen oder mittelmäßigen Schmerz, eine tief ſitzende Zärtlichkeit, eine ſtarke oder gemäßigte Freude. Auf die genaueſte Erforſchung des natürlichen Ausdruks muß der Muſikus die äußerſte Sorgfalt wenden; denn wiewol der Geſang unendlich von der Rede verſchieden iſt, ſo hat dieſe doch allezeit etwas, welches der Geſang nachahmen kann. Die Freude ſpricht in vollen Tönen mit einer nicht übertriebenen Geſchwindigkeit, und mäßigen Schattirungen des Starken und Schwächern, des Höhern und Tiefen in den Tönen. Die Traurigkeit äußert ſich in lang-

langſamen Reden, tiefer aus der Bruſt geholten, aber weniger hellen Tönen. Und ſo hat jede Empfindung in der Sprache etwas eigenes. Dieſes muß der Tonſetzer auf das allerbeſtimmteſte beobachten, und ſich bekannt machen. Denn dadurch allein erlangt er die Richtigkeit des Ausdruks.

Hiernächſt befleiße er ſich, die Würkungen der verſchiedenen Leidenſchaften in dem Gemüthe ſelbſt, die Folgen der Gedanken und Empfindungen genau zu erkennen. In jeder Leidenſchaft treffen wir eine Folge von Vorſtellungen an, welche mit der Bewegung etwas ähnliches hat, wie das bloße Wort, **Gemüthsbewegung**, wodurch man jede Leidenſchaft ausdrükt, ſchon anzeiget. Es giebt Leidenſchaften, in denen die Vorſtellungen, wie ein ſanfter Bach, einförmig fortfließen; bey andern ſtröhmen ſie ſchneller, mit einem mäßigen Geräuſche, und hüpfend, aber ohne Aufhaltung; in einigen gleicht die Folge der Vorſtellungen den durch ſtarken Regen aufgeſchwollenen wilden Bächen, die ungeſtümm daher rauſchen, und alles mit ſich fortreißen, was ihnen im Wege ſteht. Bisweilen gleicht das Gemüth in ſeinen Vorſtellungen der wilden See, die itzt gewaltig gegen das Ufer anſchlägt, dann zurüke tritt, um mit neuer Kraft wieder anzuprellen.

Die Muſik iſt vollkommen geſchikt, alle dieſe Arten der Bewegung abzubilden, mithin dem Ohr die Bewegungen der Seele fühlbar zu machen, wenn ſie nur dem Tonſetzer hinlänglich bekannt ſind, und er Wiſſenſchaft genug beſitzt, jede Bewegung durch Harmonie und Geſang nachzuahmen. Hiezu hat er Mittel von gar vielerley Art in ſeiner Gewalt, wenn es ihm nur nicht an Kunſt fehlt. Dieſe Mittel ſind: 1) die bloße Fortſchreitung der Harmonie, ohne Abſicht auf den Takt, welche in ſanften und angenehmen Affekten leicht und ungezwungen, ohne große Verwiklungen und ſchwere Aufhaltungen; in widrigen, zumal heftigen Affekten aber, unterbrochen, mit öftern Ausweichungen in entferntere Tonarten, mit größern Verwiklungen, viel und ungewöhnlichen Diſſonanzen und Aufhaltungen, mit ſchnellen Auflöſungen fortſchreiten muß. 2) Der Takt, durch den ſchon allein die allgemeine Beſchaffenheit aller Arten der Bewegung kann nachgeahmet werden. 3) Die Melodie und der Rythmus, welche, an ſich ſelbſt betrachtet, ebenfalls allein ſchon fähig ſind, die Sprache aller Leidenſchaften abzubilden. 4) Die Abänderungen in der Stärke und Schwäche der Töne, die auch ſehr viel zum Ausdruk beytragen; 5) die Begleitung und beſonders die Wahl und Abwechslung der begleitenden Inſtrumente; und endlich 6) die Ausweichungen und Verweilungen in andern Tönen.

Alle dieſe Vortheile muß der Tonkünſtler wol überlegen, und die Würkung jeder Veränderung mit ſcharfer Beurtheilung erforſchen; dadurch wird er in den Stand geſetzt, jede Leidenſchaft auf das beſtimmteſte und kräftigſte auszudrüken. Wir haben Beyſpiele, daß Leidenſchaften, die ſich nur durch ganz feine Schattirungen von andern ihrer Art unterſcheiden, die Kunſt der Muſik nicht überſteigen. So hat der fürtreffliche **Graun** in der Operette, Europa Galante betittelt, in der Arie Dalle labbre del mio Bene, die Art der Zärtlichkeit, welche mit gänzlicher Ergebung in den Willen

des Gebieters verbunden, und dem Ottomanniſchen Serail vorzüglich eigen iſt, vollkommen ausgedrükt. Ein großer Beweis von den Fähigkeiten der Muſik, den ſchwerſten Ausdruk zu erreichen.

Aber die öftern Fehler gegen den Ausdruk, welche ſowol dieſer große Mann als andre Tonſetzer vom erſten Range, begehen, zeigen auch die Nothwendigkeit der allergenaueſten Ueberlegung und des äußerſten Fleißes, den der vollkommene Ausdruk erfodert. Wir wollen dem, der dieſes Weſentlichſte der Kunſt zu erreichen ſucht, über das bereits angeführte noch folgende Anmerkungen zu ſeiner Ueberlegung empfehlen.

Jedes Tonſtük, es ſey ein würklicher von Worten begleiteter Geſang, oder nur für die Inſtrumente geſetzt, muß einen beſtimmten Charakter haben, und in dem Gemüthe des Zuhörers Empfindungen von beſtimmter Art erweken. Es wäre thöricht, wenn der Tonſetzer ſeine Arbeit anfangen wollte, ehe er den Charakter ſeines Stüks feſtgeſetzt hat. Er muß wiſſen, ob die Sprache, die er führen will, die Sprache eines Stolzen oder eines Demüthigen, eines Beherzten oder Furchtſamen, eines Bittenden oder Gebietenden, eines Zärtlichen oder eines Zornigen ſey. Wenn er auch durch einen Zufall ſein Thema erfunden, oder wenn es ihm von ohngefehr eingefallen iſt, ſo unterſuche er den Charakter deſſelben, damit er ihn auch bey der Ausführung beybehalten könne.

Hat er den Charakter des Stüks feſtgeſetzt, ſo muß er ſich ſelbſt in die Empfindung ſetzen, die er in andern hervorbringen will. Das beſte iſt, daß er ſich eine Handlung, eine Begebenheit, einen Zuſtand vorſtelle, in welchem ſich dieſelbe natürlicher Weiſe in dem Lichte zeiget, worinn er ſie vortragen will; und wenn ſeine Einbildungskraft dabey in das nöthige Feuer geſetzt worden, alsdenn arbeite er, und hüte ſich, irgend eine Periode, oder eine Figur einzumiſchen, die außer dem Charakter ſeines Stüks liegt.

Die Liebe zu gewiſſen angenehm klingenden und auch in Abſicht auf den Ausdruk glüklich erfundenen Sätzen, verleitet die meiſten Tonſetzer, dieſelben gar zu oft zu wiederholen. Man muß aber bedenken, daß dieſe Wiederholungen dem Ausdruk oft ganz entgegen ſind. Sie ſchiken ſich nur zu gewiſſen Empfindungen und Leidenſchaften, in denen das Gemüth ſich gleichſam immer nur um einen Punkt herum bewegt. Es giebt aber auch andre, wo die Vorſtellungen ſich beſtändig ändern, nach und nach ſtärker, oder auch ſchwächer werden, oder gar allgemach in andre übergehen. In dieſen Fällen ſind öftere Wiederholungen deſſelben Ausdruks unnatürlich.

Sind dem Tonſetzer die Worte vorgeſchrieben, auf welche er den Geſang einrichten ſoll, ſo erforſche er zuerſt den wahren Geiſt und Charakter derſelben; die eigentliche Gemüthsfaſſung, in welcher ſich eine ſolche Rede äußert. Er überlege genau die Umſtände des Redenden und ſeine Abſicht; dadurch ſetze er den allgemeinen Charakter des Geſanges feſt. Er wähle die tüchtigſte Tonart, die angemeſſenſte Bewegung, den Rythmus, den die Empfindung würklich hat; die Intervalle, wie ſie der anwachſenden oder ſinkenden Leidenſchaft am natürlichſten ſind. Dieſes Charakteriſtiſche

muß durch das ganze Stük herrſchen; aber vorzüglich an Stellen, wo ein beſonderer Nachdruk in den Worten liegt.

In beſondere, umſtändliche Betrachtung einzeler Dinge, laſſen wir uns hier nicht ein. Die Abſicht iſt hier nur, den Meiſter der Kunſt aufmerkſam und behutſam zu machen. Was die beſondern Würkungen der **Tonart**, der **Bewegung**, des **Rythmus**, der **Intervalle**, auf den Ausdruk betrifft, davon iſt in den beſondern Artikeln über dieſe Kunſtwörter verſchiedenes angemerkt worden.

Es iſt auch guten Meiſtern in der Kunſt begegnet, in zweyerley ganz ungereimte Fehler gegen den Ausdruk zu fallen. Der eine iſt, daß ſie den Ausdruk auf einzele Wörter angewendet haben, welche ſie außer dem Zuſammenhang genommen; da ſie denn eine Empfindung erweken, welche der Hauptempfindung, die im Ganzen herrſcht, zuwider iſt. In der Rede drükt man oft eine Sache durch ihr Gegentheil aus, indem man eine Verneinung dazu ſetzt. Anſtatt: **ſeyd nun fröhlich**, ſagt man auch wol: **weinet**, oder **trauert nicht mehr**. Die Verneinung, **nicht mehr**, iſt ein abgezogener Begriff, den die Muſik nicht ausdrüken kann. Sie muß alſo den ganzen Gedanken zuſammen nehmen, und etwas tröſtendes ausdrüken. Wollte man den Ausdruk blos auf das Wort **weinet** oder **trauret** legen, ſo würde man gerade das Gegentheil deſſen ſagen, was man ſagen ſoll. Und doch haben große Meiſter dieſen Fehler begangen.

Der andre Fehler, der über den rührendſten Geſang einen Froſt ſtreut, der alles verderbt, entſteht aus der unzeitigen Begierde, Dinge zu mahlen, die entweder ganz außer dem Gebiete der Muſik liegen, oder doch an dem Orte, wo man ſie bey Gelegenheiten gewiſſer Worte anbringt, eine ſehr widrige Würkung thun. Wir haben aber davon in einem beſondern Artikel geſprochen*).

Von dem **Ausdruck in der Muſik** handeln beſonders Ch. Aviſons Eſſay an muſical expreſſion, Lond. 1753. 8. verm. und verb. 1775. 8. Deutſch, Leipz. 1775. 8. (Der Verf. handelt, im 1ten Theile, von der Gewalt und Wirkungen der Muſik und von der Aehnlichkeit der Muſik mit der Mahlerey; im zweyten, von der zu ſorgfältigen Anhänglichkeit an die Melodie, und Verſäumung der Harmonie, von der zu ſorgfältigen Beobachtung der Harmonie und Vernachläßigung der Melodie, und von dem muſikaliſchen Ausdrucke, in ſo fern er den Komponiſten angeht; in dem dritten Theile von dem ausdrückenden Vortrage der Muſik überhaupt, und von dem ausdrucksvollen Vortrage der Muſik in beſondern Stimmen.) — De l'expreſſion en Muſique p. Mr. l'Abbé Morellet, Par. 1769. 12. (Der Verf. gründet einen großen Theil deſſen, was er ſagt, darauf, daß, weil die Muſik ſich eben des Organes bediene, als die Sprache, ſie auch eine wirkliche Sprache, und dieſer vollkommen gleich ſey. Uebrigens beſtreitet er, ſo wie Aviſon, die ungeſchickten Nachahmungen in der Muſik.) — L'Expreſſion muſicale miſe au rang des chimères, p. Mr. Boyé, Par. 1779. 12. (Die Hauptſätze dieſer kleinen Schrift ſind, daß der Hauptzweck der Muſik iſt, dem Menſchen angenehme körperliche Empfindungen zu verſchaffen, daß ſie eines verſchiedenartigen Charakteres fähig iſt; daß ſie den Worten analog ſeyn, aber nichts ausdrücken kann; daß diejenige, welche dem

*) S. Gemähld in der epiſchen Muſik.

Ausdrucke am nächſten kommt, langweilig wird; daß ſie an Empfindungen zu erinnern, oder ſie wieder aufzuwecken, aber nie darzuſtellen vermag; daß die Tanzmuſik den Vorzug vor allen übrigen Muſikarten verdient.) — Traité ſur la Muſique et ſur les moyens d'en perfectionner l'expreſſion, p. Mr. le Pileur d'Apligny, P. 1779. 8. Ein ziemlich flüchtig geſchriebenes Werk, worin die Harmonie gänzlich der Melodie aufgeopfert wird.) — Ueber die muſikaliſche Mahlerey . . . von J. J. Engel, Berl. 1780. 8. — Von dem muſikaliſchen Ausdruck der verſchiedenen Klangfüße, und den Arten deſſelben wird in dem 60ten u. f. der Kritiſchen Briefe über die Tonkunſt, Berl. 1759 u. f. 8. — und von dem Ausdruck in der Vokalmuſik, und was dieſes iſt und heißt, in der Schrift über das Recitativ (Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 12. S. 219 u. f.) gehandelt. —

Ausgang.

(Dramatiſche und epiſche Dichtkunſt.)

Diejenige Begebenheit, wodurch eine Handlung ihr völliges Ende erreicht, ſo daß nun nichts mehr geſchehen kann, das zu dieſer Handlung gehöret. In des Euripides Iphigenia in Aulis, iſt die Verſchwindung dieſer Prinzeßin in dem Augenblike, da ſie ſoll geopfert werden, und die Erſcheinung einer Hindin, die an ihrer Stelle geopfert wird, der Ausgang der ganzen Handlung. Durch die Auflöſung wird derſelbe vorbereitet; nach ihm aber kann nichts mehr erwartet werden.

Daß jede, ſowol epiſche, als dramatiſche Handlung einen Ausgang haben müſſe, iſt daraus offenbar, weil es unmöglich iſt ein Zeuge einer intereſſanten Handlung zu ſeyn, und ſich eher zu beruhigen, als bis man das Ende derſelben geſehen hat. Durch die Verwiklung wird man in Erwartung geſetzt, wie doch die Sachen zulezt auseinander gehen werden; der Ausgang befriediget ſie, und läßt der Neugierde nichts mehr zu erwarten übrig. Iſt der Ausgang vollkommen, ſo muß keine Frage mehr übrig bleiben, wie dieſes oder jenes, das in der Handlung vorgekommen iſt, noch ablaufen werde. Er muß eine befriedigende Antwort auf alle Fragen enthalten, die man zum voraus bey der Handlung gemacht hat; er iſt der eigentliche Vereinigungspunkt, in welchem zulezt alle Vorſtellungen über die Handlung zuſammen treffen, und iſt unvollkommen, wenn er nicht alle unſre Erwartungen über die Perſonen und Sachen befriediget.

Bey vielen Werken iſt der Ausgang das, warum das ganze Werk verfertiget worden: er ſoll eine immer daurende Vorſtellung von einer guten oder böſen Würkung eines Charakters, oder einer Unternehmung im Gemüthe zurüke laſſen. In dieſem Falle iſt es von der höchſten Wichtigkeit, daß er wahrſcheinlich und natürlich ſey, weil ſonſt der ganze Zwek des Stüks verfehlt würde. In dem Kaufmann von London zielt alles darauf ab, zu zeigen, daß ein, im Grunde nicht böſer Jüngling, durch Verführungen der Wolluſt zu großen Schandthaten verleitet werden, und zulezt in die äußerſte Schmach gerathen könne. Dieſe Vorſtellung würde man nicht für wahr halten, ſie würde in dem Gemüthe nicht haften, wenn der Ausgang erzwungen und unwahrſcheinlich wäre. Wollte man durch eine dramatiſche Vorſtellung die Zuſchauer mit der Ueberzeugung nach Hauſe ſchiken, daß Standhaftigkeit und Muth,

mit Rechtſchaffenheit verbunden, Mittel ſind, ſich aus den ſchwereſten Verlegenheiten herauszuhelfen: ſo muß der Ausgang der Handlung die höchſte Wahrſcheinlichkeit haben, weil er den Beweis der Sache ausmachen ſoll. Man muß deßwegen den Ausgang nicht auf zufällige Begebenheiten, oder auf gewaltthätige Veränderungen, ſondern auf ſolche Auflöſungen gründen, die in der Natur der Sachen liegen. Es wäre in ſolchen Fällen ungereimt, ihn auf ein Erdbeben, das kein Menſch erwarten konnte, auf den plötzlichen Tod einer Hauptperſon, oder auf dergleichen Zufälle zu gründen. Es müſſen in der Handlung ſelbſt Urſachen liegen, die den Ausgang bewürken. Dabey muß er etwas außerordentliches oder ſonſt ſtark rührendes haben, damit ſein Eindruk unauslöſchlich bleibe.

Er iſt zwar nicht in allen Arten der Handlungen gleich wichtig. In demjenigen Luſtſpiel, wo es blos darauf ankommt, den Zuſchauer ein paar Stunden zu ergötzen, hat der Dichter ſich des Ausganges halber eben keine große Sorge zu machen. Sollte er ihm auch mißglüken, ſo hat er ſeinen Endzwek erreicht; der Zuſchauer hat gelacht; und lacht vielleicht über den poßirlichen oder unnatürlichen Ausgang noch mehr. Deßwegen hatten auch die mimiſchen Spiele der Römer keinen ordentlichen Ausgang. Mimi ergo, ſagt Cicero*), eſt jam exitus, non fabulae; in quo cum clauſula non invenitur, fugit aliquis e manibus, deinde ſcabella concrepant, aulaeum tollitur. Deßwegen haben auch Plautus und Moliere eben nicht allemal die größte Sorgfalt auf den Ausgang gewendet.

*) Orat. pro Caelio.

Es kommt hier auf die Abſicht des Dichters an; aus dieſer muß er urtheilen, wie wichtig oder gleichgültig der Ausgang ſey, und worauf es dabey hauptſächlich ankomme. Wer den Tod des Cäſars vorſtellen will, kann zur Abſicht haben, einen Tyrannen zu ſchreken; ſie kann aber auch ſeyn, die patriotiſchen Geſinnungen ſeiner Mörder im höchſten Lichte darzuſtellen. In beyden Fällen iſt der Ausgang zwar einerley; aber ſeine beſondre Behandlung muß bey jeder Abſicht anders ſeyn. Es iſt ganz unnöthig, ſich hierüber umſtändlich einzulaſſen; genug daß der Dichter überhaupt aufmerkſam gemacht werde, den Ausgang genau nach ſeiner Abſicht einzurichten, und nach Beſchaffenheit des letzten Eindruks, den er machen will, ihm die gehörige Lenkung zu geben. Im Trauerſpiel iſt er überhaupt weit wichtiger, als im Luſtſpiel, weil die tragiſche Handlung an ſich wichtiger iſt, und große Erwartung erweket.

Man hat als eine Regel feſtſetzen wollen, daß das Trauerſpiel einen fatalen oder traurigen, das Luſtſpiel einen glüklichen Ausgang haben ſoll. So iſt er auch großentheils. Allein zur Regel kann dieſes nicht gemacht werden, weil der Ausgang der Abſicht des Dichters gemäß ſeyn muß. Will er Schreken in Gemüthern zurüke laſſen, ſo muß er einen andern Ausgang ſuchen, als wenn er Zuverſicht und Standhaftigkeit in die Herzen ſeiner Zuhörer bringen will.

So wie es uns verdrüßlich fällt, wenn der Ausgang einer Sache unſre Erwartung nicht völlig befriediget, ſo erwekt es Ueberdruß, wenn der Dichter dem wahren Ende der Handlung noch etwas

was überflüßiges anhängt; wenn er den ſtarken Eindruk, den der Ausgang auf die Gemüther gemacht hat, durch unwichtige Nebenſachen, oder durch Anmerkungen und Schlußreden, wieder ſchwächt. Beym Ausgang einer ernſthaften Handlung muß der Zuſchauer voll Gefühl ſeyn; die Hauptperſonen müſſen in der Lage, worein ſie verſetzt worden, ſeine ganze Seele erfüllen. Dieſes ſoll der Dichter wol bedenken, und ſich ſorgfältig hüten, irgend etwas einfließen zu laſſen, was zu dieſer Vorſtellung unnütze iſt.

Aus allem dieſem erhellet, daß in ernhaften Stüken der Ausgang, ſo ein kleiner Theil der Handlung er auch iſt, mit der genaueſten Ueberlegung müſſe behandelt werden. Mit dieſem Artikel iſt der von der Auflöſung zu vergleichen.

Daß Eine Nation, bey dem Ausgange, mehr "Anmerkungen und Schlußreden," wie Hr. Sulzer ſich ausdrückt, verträgt, als die andre, hat Leſſing in ſ. Dramaturgie (Th. 1. S. 123 u. f.) in Beyſpielen gezeigt. — Ob man den Ausgang dem Zuſchauer, oder Leſer, verbergen müſſe, iſt, mit allen Folgen, welche es haben kann, ebendaſelbſt (Th. 1. S. 377 u. f. vergl. mit N. Bibl. der ſch. Wiſſ. B. 10. S. 213 u. f.) vortreflich entwickelt; auch vorher ſchon von Diderot in ſ. Abhandl. von der dramat. Dichtkunſt (hinter ſeinem Hausvater S. 239 u. f. d. Ueberſ. 2te Ausg.) berührt worden. — Uebrigens gehören, ſo wie zu dem Artikel ſelbſt der Art. **Auflöſung** gehört, auch die bey dieſem angeführten Schriften hierher.

Ausladung.

(Baukunſt.)

Das Maaß, um welches ein Glied an einem Geſims weiter heraus ſteht, als das nächſt vorhergehende oder nachfolgende. Die Ausladungen geben den Geſimſen das hauptſächlichſte Anſehen. An den Fußgeſimſen welche eine Feſtigkeit haben müſſen, ſteht das unterſte Glied nothwendig am weiteſten heraus, und die andern werden nach und nach eingezogen. Das Gegentheil muß ſich an den obern Geſimſen finden, welche zur Bedekung dienen, und das dem Fuß entgegen geſetzte Ende ausmachen.

Es iſt ein Hauptgrundſatz zur Beſtimmung der Ausladungen, daß ſie mit der Höhe oder Stärke des Gliedes, woran ſie ſind, ein gutes Verhältniß haben müſſen: die Stärke des Gliedes aber wird durch die ganze Höhe des Geſimſes beſtimmt, und hat folglich ebenfalls eine Beziehung auf die Ausladung. Die Goldmanniſchen Verhältniſſe können zur Regel angeprieſen werden. Nämlich die Ausladung verhält ſich zur Höhe:

in der **Rinleiſte** und dem **Riemlein**	wie 1 zu 1.
im **Wulſt**	2 — 3.
in der **ablaufenden Leiſte** und im **Reif**	1 — 2.
im **Ablauf** in den niedrigen Ordnungen	3 — 4.
im **Band**	3 — 5.
in der **Glokenleiſte**	4 — 5.

Die beſondern Ausladungen in den Gebälken, Hauptgeſimſen und andern Verzierungen der verſchiedenen Ordnungen, werden durch die Beſtimmung der **Auslaufung** in den Artikeln, darinn dieſe Theile insbeſondre beſchrieben ſind, angegeben.

Auslaufung.

(Baukunſt.)

Die Weite, um welche der äuſſerſte Rand eines Gliedes von der Achſe der Säule herauſtritt. Die Be-

Beſtimmungen der Auslaufung der verſchiedenen Glieder werden bey Beſchreibung der Säulenordnungen gegeben.

Ausrufung.

(Redekunſt.)

Eine Figur der Rede, welche eine Art des Geſchreyes iſt, wodurch man die Heftigkeit einer Leidenſchaft durch die Stärke des Tones an den Tag legt. Die Sprache hat zweyerley Mittel die Leidenſchaften auszudrüken; die Worte, als bedeutende Zeichen deſſen, was in uns vorgeht; und dann blos Töne, die keine deutliche Begriffe mit ſich führen, ſondern blos durch die Heftigkeit der Empfindung mechaniſch ausgeſtoßen werden, wie die Töne O! und Ach! In heftigen Leidenſchaften beſtrebt ſich die Seele ihre Empfindung auf alle mögliche Weiſe an den Tag zu legen, und fühlt währender Rede oft, daß die willkührlichen Zeichen dazu nicht hinreichen; daher ſtößt ſie gleichſam ſolche Töne aus, die überhaupt die Heftigkeit des Gefühls natürlicher Weiſe anzeigen.

Die Ausrufung entſpringt alſo ganz natürlich aus allen ſtarken Empfindungen, ſie ſeyen angenehm, oder widrig. Die Töne, welche die Natur in ſolchen Umſtänden aus uns erpreßt, ſind nach der Beſchaffenheit der Empfindung verſchieden. Es giebt Töne des Schmerzens, der Freude, der Bewunderung, der Verſchmähung. Die deutſche Sprache iſt in dieſem Stük eine der ärmſten; die griechiſche aber die reichſte. Außer dem angeführten O! und Ach! haben wir ſelten andre **Ausrufungstöne**. Die Neuern haben das Hah! zum Ausdruk des Zorns hinzugethan. Der Mangel ſolcher charakteriſirten Töne wird bisweilen durch die Apoſtrophe erſetzt; wenn man plötzlich ein höheres Weſen zur Hülfe oder zum Zeugen anruft. Ihr Götter! Himmel! oder wie Haller thut:

O Bern! O Vaterland! O Worte!

Die Ausrufung dienet demnach die Stärke der Leidenſchaft, oder vielmehr in derſelben die lebhafteſten Augenblike, die heftigſten Stiche der Empfindung anzuzeigen, indem ſie uns eine ſehr lebhafte Vorſtellung von ihrer Gewalt giebt, die den Redenden zwingt, die ordentliche Rede in eine Art des Geſchreyes zu verwandeln. Man ſieht aber hieraus zugleich, daß ſie in den redenden Leidenſchaften nur ſelten vorkommen könne. Sie iſt einigermaßen mit dem Blitze zu vergleichen, der währendem Rollen des Donners die Empfindung plötzlich rühret und gleich wieder verſchwindet. Sie muß nur da angebracht werden, wo die Begriffe, die in der Sprache liegen, nicht mehr hinlänglich ſind, die Heftigkeit der Empfindung auszudrüken, oder wo die Empfindung ſo plötzlich entſteht, daß man nicht Zeit haben kann, ſich auf Worte zu beſinnen.

Der Redner oder Dichter, der in der Sprache der Leidenſchaften redet, muß ſich wohl in Acht nehmen, daß er die Ausrufung nicht allzuſehr häufe, noch ſie anderswo, als in den heftigſten Augenbliken, anbringe; denn durch den Mißbrauch derſelben fällt man in das froſtige. Es iſt ganz wider die Natur, daß die überwältigenden Anfällen der Leidenſchaft oft kommen, oder lange anhalten. Sobald man aber merkt, daß ein Scribent den Mangel der Begriffe mit Ausrufungen erſetzen will, ſo wird man kalt. Sie würken nur

alsdenn, wenn man uns ſo viel verſtändliches von der Gemüthslage geſagt hat, daß wir die Stärke der Empfindung begreifen. Daher kömmt es, daß die Ausrufung bisweilen ihre Natur ganz verändert, und ironiſch wird, ſo wie in dieſer Stelle aus Hallers Ode, über die Ehre:

> O! edler Lohn für meine Mühe,
> Wenn ich mich in der Zeitung ſehe,
> Bey einem Schelmen, oben an.

Dieſe Figur thut ihre beſte Würkung, wenn der Redner ſeinen Satz aufs äußerſte gebracht hat, und dann dadurch alles von neuem beſtätiget. Z. E. Illud queror, tam me ab iis eſſe contemptum, ut haec portenta, me Conſule potiſſimum cogitarent. Atque in omnibus his agris aedificiisque vendendis permittuntur Decemviris, ut vendant quibuscunque in locis videatur. O! perturbatam rationem, o! libidinem refrenandam, o! conſilia diſſoluta atque perdita. Cic. II. de L. Agr.

Ganz andre Würkung thut es, wenn die Ausrufung der Vorſtellung der Sache vorher geht. Sie bereitet den Zuhörer zu einem ſehr lebhaften Ausdruk, und reizet ſeine Vorſtellungskraft, genau auf das, was kommen ſoll, Achtung zu geben. Erfolget aber alsdenn nicht etwas ganz wichtiges, ſo wird die Rede froſtig.

* *

Ueber den Ausdruck des Ausrufs in der Muſik iſt die Abhandlung über das Recitativ in der Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. (B. 11. S. 223.) nachzuleſen. — Ueber den Ausruf in der Rede ſ. Joh. Chrſtph. Adelung über den deutſchen Styl, S. 446 der 3ten Aufl.

Ausſchweifung.
(Schöne Künſte.)

Eine kurze Unterbrechung der eigentlichen Folge der Begriffe durch Einführung fremder Vorſtellungen, welche der Hauptſache nur mittelbar nützlich ſind. Die Alten betrachteten die Ausſchweifung, welche bey den griechiſchen Grammatikern παρεκβασις genennt wird, nur als einen rhetoriſchen Kunſtgriff. Quintilian ſagt deßhalb, ſie ſey die Einmiſchung fremder, aber der Hauptſache nützlicher Vorſtellungen. Alienae rei, ſed ad utilitatem cauſae pertinentis, extra ordinem excurrens tractatio. Daher rechnet er den Kunſtgriff, da der Redner mitten in der Hauptſache etwas einmiſcht, das der Sache zwar fremd iſt, aber den Richter auf eine vortheilhafte Weiſe für dieſelbe einnimmt.

Allein die Ausſchweifung erſtrekt ſich weiter, und wird auch von Dichtern und andern Künſtlern gebraucht. So hat Milton im Anfang des IV. B. eine Ausſchweifung angebracht, da er uns von ſeinem Inhalt auf ſein verlohrnes Geſicht bringt.

Jede Ausſchweifung unterbricht den Zuſammenhang der Hauptvorſtellungen, und muß demnach mit großer Behutſamkeit angebracht werden, wenn ſie nicht nur der Hauptſache nicht ſchaden, ſondern Vortheil bringen ſoll. Sie thut die beſte Würkung, wenn man vermuthen kann, daß durch das, was zur Hauptſache gehört, die Vorſtellung, die man hat erweken wollen, ganz oder größtentheils bewürkt iſt. Alsdenn muß man ihr etwas Zeit laſſen, ihre völlige Kraft zu erhalten. Wenn man in dieſem Fall nichts mehr zu ſagen hat, ſo kann man durch

eine Ausſchweifung den Leſer oder Zuhörer in der guten Verfaſſung, darein man ihn geſetzt hat, unterhalten, und ihr den letzten Nachdruk geben.

So wie die Ueberzeugung nicht allemal aus der Kraft der Beweiſe entſteht, ſondern oft von einem vortheilhaften Einfluß des Herzens auf die Vorſtellungskraft: ſo kann eine geſchikte Ausſchweifung, wodurch das Herz an der rechten Sehne gerührt wird, den Vorſtellungen einen großen Nachdruk geben.

In ſcherzhaften Werken, die blos das Ergötzen zur Abſicht haben, kann man am leichteſten ausſchweifen. La Fontaine hat ſeinen Fabeln und ſeinen Hiſtörchen die größte Annehmlichkeit durch artige Ausſchweifungen gegeben. In Werken von ernſthafterm Inhalt können die Ausſchweifungen bisweilen auch als Ruhepunkte angeſehen werden, in denen die Aufmerkſamkeit etwas ausruhet, um nicht ganz ermüdet zu werden.

Bisweilen gehört die Ausſchweifung, als ein charakteriſirender Zug, nothwendig zur Sache. Wenn man einen einfältigen gemeinen Menſchen in einer Erzählung redend einführt, und ihm Ausſchweifungen in den Mund leget, ſo dienen ſie ungemein zur lebhaften Schilderung deſſelben. Denn ſolchen Leuten ſind die Ausſchweifungen ganz natürlich.

Eben ſo natürlich iſt die Ausſchweifung einem Menſchen, der von einer einzigen Vorſtellung ſtark gerührt, ſich derſelben ganz überläßt, und dadurch in eine Art von Träumerey geräth, worinn keine enge Verbindungen mehr ſtatt haben. Dies iſt oft der Fall der Odendichter. Die plötzlichen Ausweichungen auf ſehr entfernte Gegenſtände ſind eine Art der Ausſchweifung, welche der Ode ganz eigen iſt.

In Werken, wo die Vorſtellungen ſehr gedrängt ſind, wie im Trauerſpiel, haben die Ausſchweifungen ſchwerlich ſtatt. Es iſt verdrüßlich, wenn man bey intereſſanten Scenen, wo man in beſtändiger Erwartung des folgenden iſt, durch Ausſchweifungen in der Folge ſeiner Vorſtellungen immer unterbrochen wird.

Es giebt ſcheinbare, obgleich immer kurze Ausſchweifungen, oder Abweichungen, ſelbſt im Trauerſpiele, wodurch man dem Ziel und Zweck der Scene nicht allein näher gebracht, ſondern wodurch auch allein dem Dialog Leben und Wahrheit gegeben wird. Ein Nebenbegriff Eines Wortes veranlaßt ſie; und von einem Nebenbegriffe eines andern Wortes wird wieder eingelenkt. — Uebrigens ſcheinen mir zu den Ausſchweifungen auch eigentlich die a parte, die bey Seite zu gehören; und von dieſen handelt, unter andern, Aubignac in ſ. Prat. du Theatre (Liv. I. Chap. IX. S. 234. Amſt. Ausg. von 1715.) und Cailhava in ſ. Art de la Comedie (T. I. Ch. XXVII. S. 446.)

Außenſeite.

(Baukunſt.)

Eine der Hauptſeiten eines Gebäudes, die man von außen überſieht. Ein vierekiges ganz freyſtehendes Gebäude hat alſo vier Außenſeiten. Die vornehmſte iſt die, welche gegen den beſten Platz von außen geſtellt iſt, und an der der Haupteingang zum Gebäude iſt. Eine gute Außenſeite trägt das meiſte zu dem Anſehen eines Gebäudes bey. Die Maſſe deſſelben iſt auch in den größten und prächtigſten Gebäuden etwas ſo einfaches, daß das Auge bald

davon abgelenkt, und auf die beſondre Betrachtung der Außenſeite gerichtet wird.

Dem Gebäude von außen ein gutes Anſehen zu geben, iſt ein wichtiger Theil der Kunſt. Die Außenſeiten müſſen gleich den Charakter des Gebäudes an ſich tragen, und außer der allgemeinen Empfindung des Wolgefallens, welches aus der Regelmäſſigkeit, Ordnung, Uebereinſtimmung der Theile entſteht, die beſondern Empfindungen der Größe oder Pracht, des Reichthums, der Anmuthigkeit erweken. Der Geſchmak, der in den Außenſeiten herrſcht, muß den Stand deſſen, der das Haus bewohnt, oder die Beſtimmung des Gebäudes anzeigen. Ein Tempel muß ſich an ſeinen Außenſeiten anders zeigen, als ein Zeughaus; dieſes anders als ein Vorrathshaus, oder als ein Pallaſt, oder als das Haus eines Privatmannes.

Die meiſten Regeln der Baukunſt gehen auf die Schönheit der Außenſeiten, weil ſie vorzüglich in die Augen fallen. Folgende Anmerkungen können als die erſten Grundſätze angeſehen werden, die man bey der Anordnung und Verzierung der Außenſeiten zum beſtändigen Leitfaden brauchen muß.

Von einer ihr angemeſſenen Entfernung, die dem Auge noch verſtattet, auch die kleinern Theile zu unterſcheiden, muß ſie auf einmal, als ein feſtes, regelmäſſiges und wolgeordnetes Ganzes, in die Augen fallen. Dieſem Grundſatz zufolge, muß ſie einen der Höhe angemeſſenen Fuß, und ein ſolches Gebälke haben*). Ferner muß alles ſeine angemeſſene Größe und Stärke haben; das Gebäude muß weder zu viel noch zu wenig mit Fenſtern durchgebrochen ſeyn, weil im erſten Fall das Anſehen der Feſtigkeit geſchwächt wird; im andern aber das Ganze zu plump ſcheinet. Dieſem zufolge müſſen auch die Säulen, wenn man ſie anbringt, weder zu enge noch zu weit aus einander ſtehen*).

Alle herunterlaufende Linien müſſen genau ſenkrecht, und alle queer überlaufende genau waagerecht gehen. Jede dieſer Linien muß ihren beſtimmten Anfang und ihr beſtimmtes Ende haben, ſo daß keine ſich mitten an der Außenſeite verlieret. Alle Achſen der Säulen und Pfeiler, die in verſchiedenen Geſchoſſen über einander ſtehen, müſſen eine einzige Linie ausmachen, ſo wie die Mittellinie aller waagerecht laufenden Glieder von einer Höhe.

Iſt die Außenſeite von einer beträchtlichen Größe, ſo muß ſie in mehrere Haupttheile oder Parthien eingetheilt ſeyn. Von dieſen muß eine gerade in der Mitte, als die Hauptparthie ſtehen, welche durch ihre vorzügliche Schönheit das Auge gleich an ſich zieht. Auf dieſe Weiſe entſteht recht in der Mitte der Außenſeite eine Mittellinie, von welcher das Auge die übrigen Theile durchſchauet, und die Uebereinſtimmung, Symmetrie und Eurythmie abmißt. Dieſe Haupttheile müſſen ein gutes Verhältniß gegen einander haben, welches ſchwerlich das Verhältniß von 1 zu 2 überſchreiten kann. Sind die Theile neben der Mitte zu groß, ſo muß man ſie wieder in kleinere abtheilen.

Die Außenſeiten leiden keine kleinen Zierrathen, zumal, wenn ſie nicht als Theile andrer Theile, (als

*) S. Ganz.

*) S. Säulenweite.

(als der Säulen oder Pfeiler) betrachtet werden. Denn zu geſchweigen, daß ſie in der Entfernung, aus welcher das Gebäude muß angeſehen werden, verſchwinden, ſo thun ſie noch die ſchädliche Würkung, daß ſie das Auge zerſtreuen, vom Ganzen abführen, und auf einzele Theile richten, mit denen man das Ganze nicht mehr vergleichen kann. Es iſt überhaupt ein höchſtwichtiger Grundſatz, daß kein kleiner Theil, keine einzele Säule, kein Fenſter, kein angehängtes Schnitzwerk, ſo hervorſteche, daß man verführt werden könnte, die Betrachtung des Ganzen fahren zu laſſen, um ſeine Aufmerkſamkeit auf das Einzele zu richten. Wenn an einer Außenſeite die Haupttheile ſich die Waage ſo halten, daß keiner davon das Auge auf ſich zieht, bis es den Eindruk des Ganzen genoſſen hat; wenn denn auch die kleinen Theile das Auge an ſich locken, bis die Haupttheile gefaßt ſind: ſo iſt ſie in ihrer Art vollkommen.

Daß die Außenſeite die Art und den Geſchmak, auch die beſondre Beſtimmung des ganzen Gebäudes anzeigen müſſe, iſt ſchon erinnert worden. Die Ueberlegung dieſes Punkts iſt den Baumeiſtern um ſo mehr zu empfehlen, als die Fehler, die man gegen dieſen Grundſatz des guten Geſchmaks begeht, gar nicht ſelten ſind. Ueberhaupt aber iſt zu wünſchen, daß man von den heutigen allzu ſehr mit Zierrathen überhäuften Außenſeiten wieder auf die Einfalt der Griechen zurückkehre, die mehr auf das Große, auf das blos Regelmäßige und Ordentliche, als auf den aus der Menge der Theile entſtehenden Reichthum geſehen haben. Man muß immer bedenken, daß die Außenſeiten mehr dienen, von weitem einen guten Begriff vom Ganzen zu erweken, als den Zuſchauer davor ſtille ſtehen zu machen, um jede Säule oder jedes Fenſter, oder wol gar noch kleinere Theile, Stunden lang anzuſehen.

So wie die innere Anordnung uns mißfallen würde, wenn ſie winklicht, und wenn zwiſchen den großen Zimmern viel kleinere unregelmäßige Verſchläge wären, ſo muß auch einem von gutem Geſchmacke geleiteten Auge die Anordnung einer Außenſeite mißfallen, auf deren Fläche viel kleines und winklichtes zu ſehen iſt*).

(*) Von der Einrichtung der Außenſeite der Gebäude handeln, unter mehrern, Camus de Mezieres, in dem Genie de l'Architecture .... Par. 1780. 8. Deutſch in Gottfr. Huths Allg. Magaz. für die bürgerl. Baukunſt, Weimar 1789. 8. B. 1. Th. 1. S. 120. — Jean Franc. Blondel, im 1ten B. ſ. W. De la Diſtribution des Maiſons de Plaiſance, und zwar de la Decoration des Façades von ſehr vielerley Arten von Gebäuden — und ebenderſelbe in dem Cours d'Architect. B. 3. vorzüglich Kap. 8. S. 421 u. f. wo er die Auſſenſeiten einzeler Gebäude, beſonders die Stirnwände derſelben, unterſucht.

Ausweichung.
(Muſik.)

Ausweichen heißt in der Muſik aus dem Ton, worinn man eine Zeitlang den Geſang und die Harmonie geführt hat**), in einen andern Ton herüber gehen. Dieſes geſchieht in der heutigen Muſik in jedem Tonſtük, und in den längern Stüken vielmal, ſowol um die nöthige Abwechslung empfinden zu laſſen, als um den

Ausdruk

*) S. Anordnung.

**) S. Ton.

Ausdruk deſto vollkommener zu erreichen.

Insgemein bleibt der Geſang anfänglich eine Zeitlang in dem Tone, worinn er anfängt; hernach weicht er nach und nach in verſchiedne andre Töne aus; und endiget ſich zuletzt wieder in dem Hauptton, aus welchem das Stük geſetzt iſt.

Jeder Ton hat ſeinen eigenen Charakter, ein Gepräge, wodurch er ſich von allen andern unterſcheidet. Das Ohr fühlt dieſes, ſo bald der Ton, worinn modulirt worden, verlaſſen, und gegen einen andern vertauſcht wird. Aber ein Ton ſticht gegen einen andern mehr oder weniger ab; und darinn verhalten ſie ſich, wie die Farben, unter denen ebenfalls mehr oder weniger Uebereinkunft oder Verwandtſchaft iſt. Führt man den Geſang ſo durch verſchiedene Töne, daß immer der folgende wenig von dem vorhergehenden abſticht, ſo empfindet das Ohr eine angenehme Abwechslung, in welcher nichts abgebrochenes, nichts hartes, nichts ohne den genaueſten Zuſammenhang iſt. Dergleichen Geſang ſchikt ſich zu ſanften und ſtillen Empfindungen. Hingegen würden ſolche, da der Affekt oft und plötzlich abwechſelt, ſehr wol durch einen Geſang können ausgedrukt werden, der den Ton oft und plötzlich ändert, und da die auf einander folgenden Töne ſtark gegen einander abſtechen.

Da überhaupt das Gehör in der Muſik niemals beleidiget werden darf, ſo muß man dieſe Uebergänge in andre Töne, oder die Ausweichungen allemal ſo zu machen wiſſen, daß nichts gezwungenes, nichts abgeriſſenes darinn ſey: wiewol auch dieſes in Fällen, da ein widriger Affekt es erfoderte, mit Vortheil könnte gebraucht werden.

Nach dieſen allgemeinen Anmerkungen ſind hier zwey Punkte auszumachen. 1) Wie weicht man aus einer Tonart in eine andre aus? 2) Was hat man in Anſehung der Wahl der Tonart, in die man ausweichen will, und der Zeit, in der man ſich darinn aufhalten kann, zu überlegen?

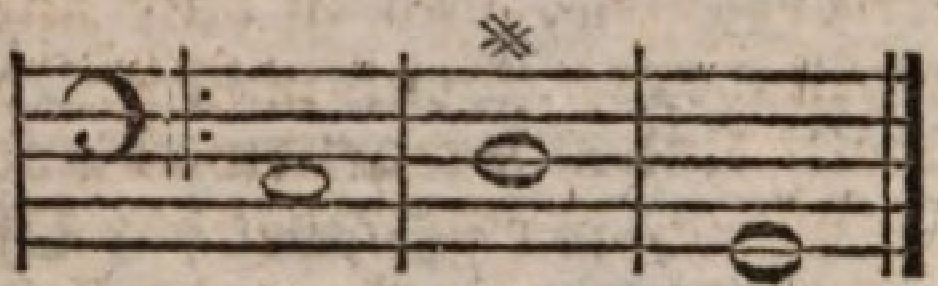
1) Jede Tonart hat, wie bekannt, die ihr eigene Tonleiter, wodurch ſie ſich von allen andern unterſcheidet. Man bleibt in einem Ton, ſo lange man keine andre Töne hören läßt, als die in der Tonleiter deſſelben liegen: ſo bald aber ein andrer Ton gehört wird, ſo bekömmt das Ohr einen Wink, daß man die bisherige Tonart verlaſſen, und in eine andre gehen wolle. Wenn man in C dur ſpielt, und läßt irgendwo Fis oder Gis hören, ſo empfindet das Ohr, daß die bisherige Tonart ſoll verlaſſen werden; weil in der C dur eigenen Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, weder Fis noch Gis vorkömmt.

Dieſer bloße Wink aber iſt noch kein würklicher Uebergang in einen andern Ton; doch kündiget er die Ausweichung an. Dieſe Ankündigung muß nun ſo geſchehen, daß der Ton, dahin man gehen will, bezeichnet werde, oder daß das Ohr ihn erwarte. Folget auf dieſe Erwartung ein Accord, der der neuern Tonart eigenthümlich zugehört, ſo iſt die Ausweichung vollendet, und man befindet ſich nun völlig in dem neuen Ton, in welchem man nun fort moduliren kann.

Hier iſt nun wieder die Frage, wie man den neuen Ton, dahin man ausweichen will, ankündige? Dieſes kann auf mehrerley Weiſe geſchehen, und iſt verſchieden,

den, nach Beſchaffenheit des Tones, darinn man iſt. Der halbe Ton unter dem Haupttone, den man das ſubſemitonium modi nennt, hat eine große Kraft, die Erwartung des nächſten halben Tones über ſich zu erweken. Auf den Ton Fis erwartet das Ohr G, auf Cis D u. ſ. f. Daher haben die franzöſiſchen Tonlehrer dieſen Ton Note ſenſible, **die den Ton bezeichnende Note**, genennt*).

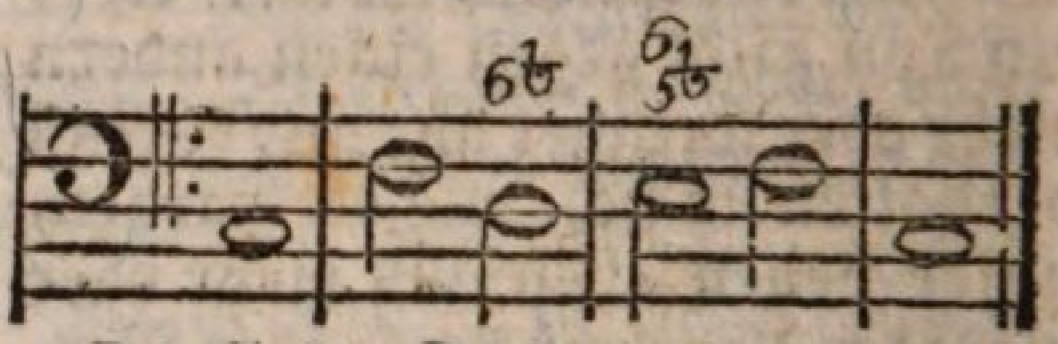
Wenn alſo währender Modulation in einer Tonart ein Intervall um einen halben Ton höher genommen wird, als es ſich in der Tonleiter befindet, ſo erwartet das Ohr, daß der Grundton des nächſten Accordes der Ton ſeyn werde, der einen halben Ton über dem erhöhten Intervall liegt, wie in folgendem Beyſpiel:

A 

Man modulirt in C dur; die große Terz über dem zweyten Ton D, iſt der Tonleiter C dur fremd, und erwekt die Erwartung einer Ausweichung, und zwar natürlicher Weiſe in den halben Ton über den fremden Ton Fis. Folget nun in der nächſten Harmonie der Grundton G mit ſeinem Accord; ſo iſt die Erwartung erfüllt, und man iſt in G dur ausgewichen.

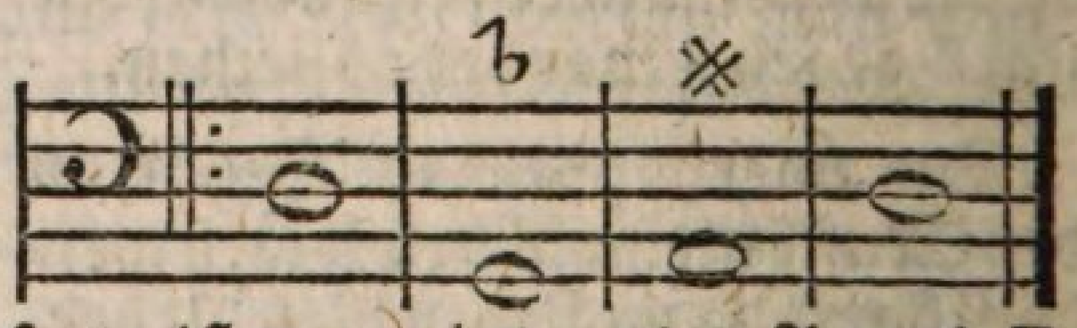
Wenn alſo der Ton, in welchen man ausweichen will, in der Tonleiter deſſen, darinn man würklich iſt, ſein Subſemitonium nicht hat, ſo dienet dieſes, als ein fremder Ton, eine Ausweichung anzukündigen. Iſt man in C dur, ſo hat keiner von den Tönen, D, E, G und A, ihren halben Unterton in der Leiter, folglich dienen die vorkommenden fremden Töne Cis, Fis, Dis, Gis, jeder den Ton anzukündigen, deſſen große Septime er iſt, Cis kündiget D an, Fis aber G u. ſ. f.

Hat aber der Ton, in den man ausweichen will, ſeine große Septime ſchon in dem Ton, darinn man iſt, ſo dienet ſie nicht zu dieſer Ankündigung. So hat der Ton F, ſeine große Septime E ſchon in der Tonart C dur. Will man nun in dieſer den Ton F ankündigen, ſo kann dieſes nicht durch E verrichtet werden, weil es dem Ton, worinn man iſt, nicht fremd iſt. Hingegen hat F ſeine Quarte in der Tonleiter C dur nicht. Folglich kann dieſe dienen, den Ton F anzukündigen, wie in folgendem Beyſpiel:



Die kleine Sexte in dem dritten Accord läßt vermuthen, daß die Modulation nach F dur gehen ſoll, deſſen Quarte dieſer fremde Ton iſt. Dieſes wird durch den folgenden Accord noch mehr beſtätiget, da es offenbar wird, daß dieſer fremde Ton nicht ſeine Unterſexte D bezeichnen ſoll, wozu Cis nöthig wäre, ſondern den Ton F, deſſen Quarte er iſt.

Will man in einen Ton ausweichen, der die kleine Tonart hat, ſo kann auch die Sexte, welche in dieſen Tonarten klein iſt, zur Bezeichnung derſelben dienen. Wenn in C dur folgendes vorkäme:



ſo weiß man, indem der Accord D angeſchlagen wird, noch nicht, ob dieſes der Accord auf den zweyten Ton des Haupttones C, oder der Accord eines neuen Grundtones D moll ſeyn ſoll. Da aber in dem folgen-

*) S. Leitton.

folgenden Accord die kleine Terz b vorkommt, welche die kleine oder natürliche Sexte zu D moll iſt: ſo erwartet man, daß in dieſem neuen Ton ſoll fortgefahren werden, welches durch den folgenden Accord, da die große Terz, als der halbe Unterton von D vorkommt, völlig beſtätiget wird.

Es iſt alſo gezeiget worden, auf was Art der Ton, dahin man ausweichen will, könne angekündiget werden. Dieſes geſchieht allemal durch ein, dem Ton darinn man iſt, fremdes ✕ oder b.

Man weicht aber in der That nicht allemal in die Töne aus, die auf dieſe Weiſe angekündigt werden. Bisweilen begnügt man ſich, ſie blos zu berühren, und doch in dem Ton, darinn man iſt, fortzufahren. Wenn alſo die Ausweichung auf die Art, wie beſchrieben worden, angekündigt iſt: ſo muß ſie vollendet und der neue Ton völlig feſtgeſetzt werden. Dieſes geſchieht dadurch, daß man von dem Accord, auf welchem der neue Ton angekündiget worden, durch eine Cadenz in ſelbigen ſchließt. So wird in dem obigen mit A bezeichneten Beyſpiel, der Ton G dur durch die große Terz auf D angekündiget, und durch die Cadenz feſtgeſetzt. Hiemit iſt alſo die erſte Frage, wie man aus einer Tonart in eine andre ausweiche, beantwortet: nämlich man kündiget den neuen Ton durch ein, dem Ton darinn man iſt, fremdes, dem Tone dahin man gehen will, eigenthümliches, Intervall an, und macht hernach eine Cadenz in den angekündigten Ton.

Will man ſich indeſſen in dem neuen Tone nicht aufhalten, ſondern davon gleich wieder in einen andern gehen, ſo geſchieht der Schluß nicht völlig, ſondern man vermeidet ihn. Wie dieſes geſchehe, iſt an ſeinem Orte gezeiget worden *).

2) Was hat man aber in Anſehung der Wahl des Tones, dahin man gehen will, und der Zeit, darinn man ſich in demſelben aufhalten kann, in Acht zu nehmen? Hiebey muß man vor allen Dingen zwey Grundſätze annehmen, wodurch die Auflöſung dieſer Frage beſtimmt wird. Der erſte iſt dieſer: daß die auf einander folgenden Töne nicht zu ſtark gegen einander abſtechen ſollen, wodurch eine zu ſchnelle Veränderung des Charakters entſtehen würde; es ſey denn, daß der beſondre Ausdruk es erfodere. Der zweyte Grundſatz: daß der Hauptton, woraus ein Stük geht, bey den Ausweichungen in andre Töne niemal gänzlich aus dem Gehör zu verlieren ſey. Geſchähe dieſes, ſo wäre eigentlich die Harmonie des Ganzen zerriſſen; die Theile hätten nicht mehr den gehörigen Zuſammenhang, und es würde eine eben ſo ſchlechte Würkung thun, als wenn ein Gemählde in der einen Hälfte aus einem andern Ton gemahlt wäre, als in der andern. Nach dem erſten Grundſatz wird alſo erfodert, daß man, wo nicht ein höheres Geſetz des Ausdruks es anders erfodert, immer in die nächſt verwandten Töne ausweichen ſoll. Deßwegen gehört die Betrachtung von der Verwandtſchaft der Töne, von der beſonders gehandelt worden iſt **), hieher. Dabey iſt auch die Länge des Stüks in Betrachtung zu ziehen. In ganz kurzen Stücken, dergleichen kleine Lieder ſind, hat man nicht nöthig, in viele Töne auszuweichen. Man begnügt ſich mit einer oder zwey

*) S. Cadenz.

**) S. Verwandtſchaft der Töne; Tonführung.

Ausweichungen, von da man wieder in den Hauptton zurüke geht, und endiget. Iſt ein Stück ſehr lang, wie die Concerte zu ſeyn pflegen, ſo kann man in mehrere und ſo gar in alle Töne, die die Tonleiter enthält, ausweichen, wenn man nur immer von jedem auf einen nahe verwandten geht. Sieht man den Ton, dahin man ausgewichen iſt, wieder als einen neuen Grundton an, welches mit einigen Einſchränkungen angehet, ſo kann man wieder aus dieſem in alle andre, die ſeine Tonleiter enthält, ausweichen. Daher entſteht eine ungemein ſtarke Mannigfaltigkeit der harmoniſchen Schattirungen.

Will man ſich aber bey der Mannigfaltigkeit der Ausweichungen nicht verlieren; ſo muß man den zweyten vorher angeführten Grundſatz nicht aus den Augen laſſen. Dieſer wird den Tonſetzer vor zwey Fehlern verwahren. Er wird ihn hindern, ſich in den von der Haupttonart entfernten, wiewol unmittelbar mit ihm verwandten, Tönen zu lange aufzuhalten. Denn dadurch würde man den Hauptton zu ſehr aus dem Gehör verlieren. So wird der Hauptton C dur durch F dur ziemlich ausgelöſcht, weil der die Tonart bezeichnende Ton, das Subſemitonium h, in F dur ausgelöſcht, und in b verwandelt wird. Noch mehr geſchieht dieſes durch D moll, wo eben dieſes b als die Sexte nöthig iſt, zugleich aber auch das C in Cis verwandelt wird. Wollte man ſich alſo, wenn der Hauptton C dur iſt, in F dur oder D moll feſte ſetzen, ſo würde man den Hauptton gänzlich verlieren.

Noch wichtiger iſt es, daß man aus keinem unmittelbar mit dem Hauptton verwandten Ton in ſolche ausweiche, die faſt alle natürliche Intervalle des Haupttones aufheben. Wollte man z. E. von C dur erſt in A moll übergehen, welches leicht und ohne alle Härte geſchehen kann, von dieſem aber hernach in ſeine Quinte ausweichen, welches ganz ungezwungen geſchehen könnte, ſo würde durch die dem E dur natürlichen Töne, Cis, Dis, Fis und Gis, das Gefühl des Haupttons C dur würklich ganz ausgelöſcht werden. Da man auch allemal wieder auf denſelben zurüke kommen muß, ſo würde eine ſo ſehr entfernte Tonart dieſes Zurükkehren ſehr ſchwer machen.

Hieraus folget alſo, daß man die Töne, dahin man aus dem Hauptone unmittelbar ausgewichen iſt, niemals ganz als ſolche Töne anſehen könne, die nun die Stelle des Haupttons vertreten, es ſey denn in ganz langen Stüken, wo man Zeit hat, von denſelben ſtufenweiſe wieder in den Hauptton zurük zu kehren.

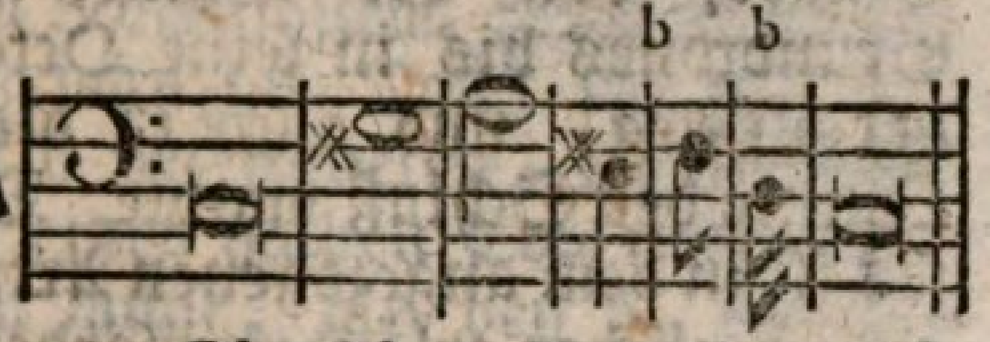
Man muß ſo gar in den Tönen, dahin man ausgewichen iſt, bisweilen einige ihnen natürliche Intervalle ändern, um ſie der Haupttonart gemäßer zu machen. So muß man in D moll, wenn die Haupttonart C dur iſt, zuweilen C anſtatt des zu D gehörigen Cis, und bey F dur h ſtatt des b nehmen, um das Gehör immer in dem Gefühl des Haupttones zu erhalten.

In welchen Ton man ausgewichen ſey, thut man wol, ſo viel möglich, den Accord des Haupttones oder ſeiner Dominante von Zeit zu Zeit hören zu laſſen. Deßhalb iſt man noch nicht wieder in den Hauptton zurüke gegangen, denn dazu wird ein Schluß erfodert. So kann in einem Stük, deſſen Hauptton C dur iſt, wäh-

render Modulation in den Tönen, dahin man ausgewichen iſt, eben dieſes C dur, als der fünfte Ton von F, als der vierte von G, als der dritte von A, wieder vorkommen.

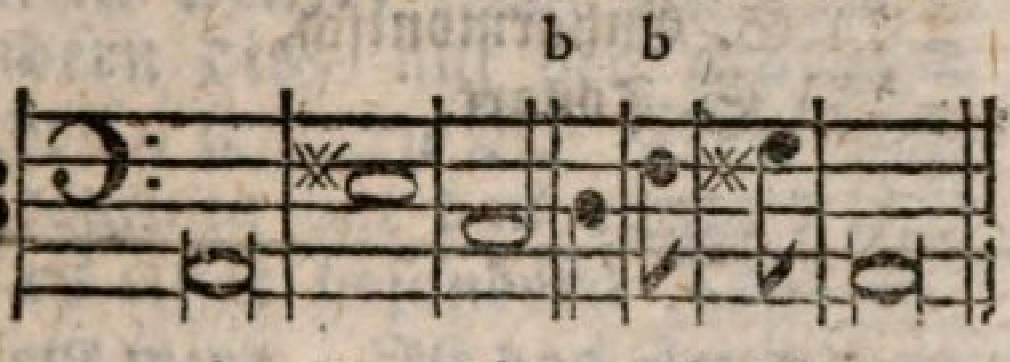
Dieſes iſt das wichtigſte, was in Anſehung der gewöhnlichen Ausweichungen zu beobachten iſt. Damit man die natürlichſten Ausweichungen ſowol als die ſchiklichſten Verweilungen in jedem Tone, mit einem Blik überſehen könne, haben wir, nach dem Beyſpiel, das Rouſſeau gegeben hat, folgendes als ein Modell beygefügt:

A



Cd. Gd. Am. Em. Fd. Dm. Cd.

B



Am. Em. Cd. Dm. Fd. Gd. Am.

Das mit A bezeichnete Syſtem iſt als ein Modell anzuſehen, in welche Töne man unmittelbar aus dem Ton C dur ausweichen, und wie lange man ſich verweilen könne, und dieſes kann auf alle andre Durtöne angewendet werden. Die natürlichſte Ausweichung iſt in ſeine Quinte, oder G dur; nach dieſer iſt die in die Sexte A moll die natürlichſte u. ſ. f. die härteſte iſt in die Secunde D moll.

Die Geltung der Noten zeiget an, wie lange man ſich in jeder Tonart im Verhältniß gegen den Hauptton aufhalten könne. Hätte man vom Anfang acht Takte lang in dem Haupttone modulirt, ſo ſchiken ſich vier Takte für die Dominante deſſelben, zwey für die Sexte, einer für die Terz, ein halber für die Quarte, und nur ein Vierteltakt für die Secunde.

Ein ähnliches Muſter für die Ausweichungen, wenn der Hauptton in der weichen Tonart iſt, ſtellt das Syſtem B vor.

In Anſehung der Tonart der Töne, dahin man ausweicht, nämlich, ob der neue Ton die harte oder weiche Tonart haben ſoll, iſt die natürlichſte und auf die Verwandtſchaft gegründete Regel dieſe: daß die Quinte und Quarte die Art des Haupttones haben; die andern aber die entgegen geſetzte. Alſo weicht man aus C dur in F dur und G dur aus; andre Töne aber nehmen die kleine oder weiche Tonart an. Der Grund dieſer Regel iſt leicht einzuſehen. Nämlich allen großen Tonarten iſt die große Septime, und die große Sexte natürlich *). Die Sexte wird die Terz, wenn man vom Grundton in ſeine Quarte ausweicht; weicht man aber in die Quinte aus, ſo wird die Septime zur Terz. Eben ſo läßt ſich auch das übrige begreifen.

Damit auch dasjenige, was vorher von der beſtändigen Erneuerung des Gefühls von dem Hauptton angemerkt worden iſt, deutlicher in die Augen falle, kann man ſich noch folgenden Abriß der Nebenausweichungen vorſtellen:

Hauptton.
C dur.

C dur.	A moll.	E moll	F dur.	D moll.
A moll.	H*	Fis*	G*	E*
H*	C dur.	G dur.	A moll.	F dur.
C dur.	D moll	A moll.	B*	G*
D*	E moll.	H*	C dur.	A moll.
E moll.	F dur.	C dur.	D moll.	B*
Fis*	G dur.	D*	E*	C dur.

Die oberſte Reihe zeigt die Hauptausweichungen an, oder die Töne, in welche man aus C dur unmittelbar ausweichen kann. Unter jedem ſind die Nebenausweichungen verzeichnet. So kann man, nachdem man aus C dur nach

*) S. Tonart.

G dur ausgewichen, aus dieſem wieder unmittelbar in die unter ihm verzeichneten Töne ausweichen. Nur muß man, damit die Haupttonart nicht ganz ausgelöſcht werde, in Acht nehmen, daß die mit * bezeichnete Töne bey dieſer Nebenausweichung ihre Terzen und Quinten ſo behalten, wie die Tonleiter C dur ſie angiebt. Wäre man z. B. von C dur nach G dur ausgewichen, und wollte nun von da nach D ausweichen, ſo müßte dieſes itzt D moll ſeyn, weil F und nicht Fis der Haupttonart C zugehört. Man kann alſo überhaupt ſagen, daß man die mit * bezeichneten Töne (als ſolche betrachtet, auf die man durch Nebenausweichungen kömmt) nicht wol nehmen könne, ohne die Haupttonart vergeſſen zu machen. Von den plözlichen Ausweichungen durch enharmoniſche Gänge wird in einem beſondern Artikel geſprochen *).

Authentiſch.
(Muſik.)

Eine der beyden Tonarten der ältern Muſik **); nämlich die, welche von dem Grundton anfieng, ihren Umfang bis in deſſen Octave heraufnahm, und in dem Grundton den Schluß machte; da hingegen die andre, die plagal Tonart, von der Quinte des Grundtones bis in ſeine Octave heraufſtieg, und auch in dieſer Quinte den Schluß machte. Dieſes iſt in dem angezogenen Artikel ausführlicher erläutert worden.

*) S. Enharmoniſch.

**) S. Tonart.

B.

B.
(Muſik.)

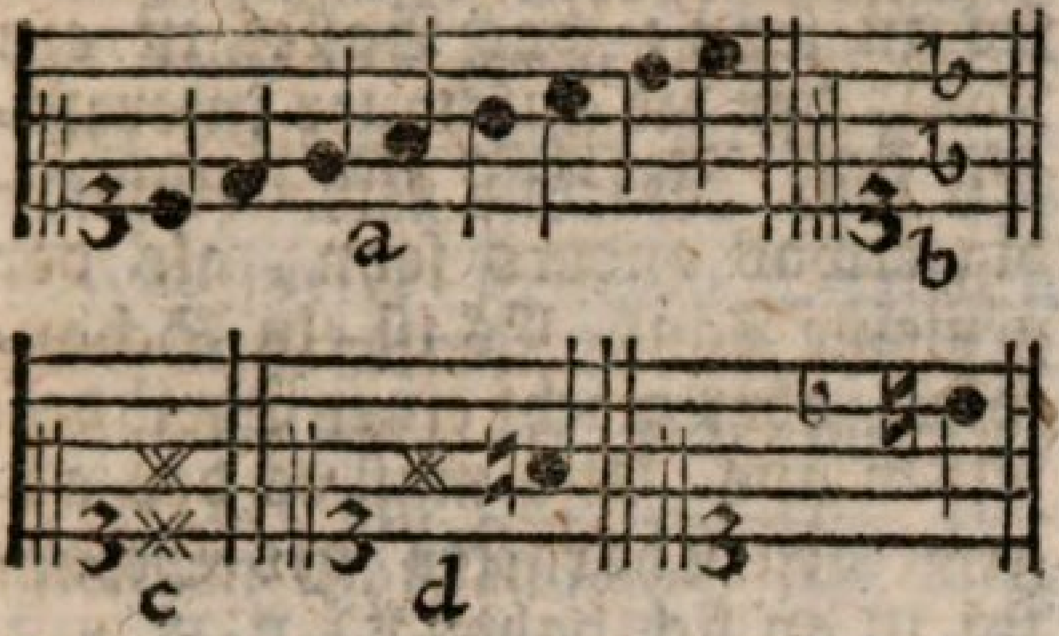
Mit dieſem Buchſtaben bezeichnete man ehedem den zweyten Ton der diatoniſchen Tonleiter, oder nach der itzigen Art zu zählen den ſiebenden *). Er war in der ältern Muſik der einzige Ton, der zwey Sayten hatte, die um einen kleinen halben Ton verſchieden waren. Die niedrigere wurde durch das kleine runde B, b; die höhere durch ein großes vierekigtes B, das itzt mit ♮ angezeiget wird, ausgedrukt. Itzt wird der eine dieſer Töne ſchlechtweg B, der andre H genennt.

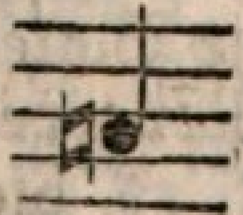
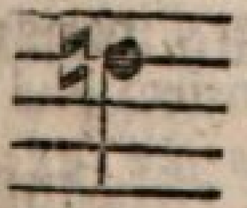
*) S. Syſtem; Tonleiter; A.

So oft ehemals ein Geſang in Noten geſetzt wurde, mußte nothwendig auf der ſiebenden Stufe das Zeichen b oder ♮ ſtehen, damit man wiſſen konnte, welche von den beyden Sayten B ſollte gegriffen werden, die tiefere b oder die höhere ♮.

Da in der heutigen Muſik auch jeder der übrigen ſechs diatoniſchen Töne ebenfalls zwey Sayten hat, nämlich C hat C und Cis, D hat D und Dis u. ſ. f. ſo hat man dieſe beyden Zeichen auch für andre Töne, aber mit einer Veränderung beybehalten. Wenn nämlich dem aus fünf Linien beſtehenden Notenſyſtem, außer dem Schlüſſel

Schlüſſel kein Zeichen vorſteht: wie hier bey a;



ſo bedeuten die ſieben Noten der Octave die Töne C, D, E, F, G, A, H; ſtehet aber das Zeichen b auf dem Notenſyſtem, ſo zeiget es an, daß man den Ton, der auf der, mit b bezeichneten, Stufe ſteht, um einen halben Ton tiefer nehmen müſſe; als bey b, auf der dritten Stufe, nicht den Ton E, ſondern dis, auf der ſiebenden nicht H, ſondern B. Eben dieſe Bedeutung hat das runde b, ſo oft es einer beſondern Note vorgeſetzt wird. Iſt das Zeichen ✕ auf einer oder mehrern Stufen des Notenſyſtems vorgezeichnet, wie bey c, ſo bedeutet es, daß von den Tönen, die auf dieſelbe Stufe fallen, der höhere müſſe genommen werden, z. E. nicht F, ſondern Fis, nicht C, ſondern Cis, u. ſ. f. Will man nun mitten im Stük einen ſolchen Ton wieder ändern, und die Würkung der vorgezeichneten b oder ✕ wieder aufheben, ſo ſetzt man das vierekigte B oder ♮ vor, wie bey d, wo die Note  nun nicht Fis, ſondern F bedeutet, und die Note,  nicht B, ſondern H.

B dur und B moll, bedeuten die beyden **Tonarten**, deren Grundton B iſt*).

*) S. Tonart.

Balkon.

(Baukunſt.)

Ein an der Außenſeite eines Gebäudes erhabener freyſtehender Austritt vor den Fenſtern. Die Balkone dienen hauptſächlich dazu, daß man aus einem Zimmer gerade in die offene Luft auftreten kann, um ſich daſelbſt deſto bequemer überall umzuſehen. Zu dem Ende ſind ſie zur Sicherheit gegen das Herunterfallen mit einem Geländer verſehen.

Man bringt ſie insgemein an dem erſten Geſchoß in die Mitte der Außenſeite an, um dieſem Theil dadurch mehr Anſehen zu geben. Die größten faſſen drey Fenſter in ihrer Länge. Sie werden entweder frey, auf ſtarke aus der Mauer hervortretende Kragſteine oder Balken geſetzt, oder auch durch Thermen, Caryatiden, oder auch ordentliche Säulen unterſtützt, und gerade über den Eingang angeordnet. In dieſem letzten Fall bekommt der Haupteingang des Gebäudes dadurch ein prächtigeres Anſehen. Man begeht aber dabey vielfältig den Fehler, daß man das kleine Gebälke der Säulen ausbricht, um den Eingang nicht zu verdunkeln. Weil dieſes einer der ungeſchikteſten Fehler iſt*), ſo ſollte er ſchlechterdings vermieden werden. Findet man, daß ein durchgehendes Gebälke den Eingang würklich verfinſtern würde, ſo lege man die Platte des Balkons als den Unterbalken über die Säulen weg, und laſſe entweder die beyden andern Theile des Gebälkes weg, oder man baue ſie über die Platte, und ſetze alsdenn das Geländer darauf; ſo bleibet jedes in ſeiner Natur.

*) S. Gebälke.

Es iſt ſeltſam, daß auch die geſchikteſten Baumeiſter, ſo gar an der vornehmſten Stelle der Gebäude, durch ſolche ungereimte Ausſchneidung der Gebälke den guten Geſchmak ſo gerade vor den Kopf ſtoßen, wie unter andern auch an dem Haupteingang in den zweyten Hof des Schloſſes in Berlin geſchehen iſt.

Gegen die, in dieſem Artikel gethanen Vorſchläge, finden ſich unter andern Erinnerungen, ſo wie zugleich beſſere Vorſchläge, in der Recenſion dieſes Werkes in der allgemeinen deutſchen Bibl. B. 22. S. 61.

Ballet.

(Muſik.)

Iſt die Nachahmung einer intereſſanten Handlung durch den Tanz. Einigermaßen iſt es eine durch den Tanz hervorgebrachte allegoriſche Handlung. Den Raub der Helena erzählt der epiſche Dichter; im Drama wird er mit allen dabey vorgefallenen Intriguen und Reden nachgeahmt; durch das Ballet wird der Geiſt dieſer Handlung und die Aeußerung der verſchiedenen dabey vorkommenden Leidenſchaften durch bloße Stellung, Geberden und Bewegung, von Muſik begleitet, vorgeſtellt. Man iſt zwar gewohnt, jedem figurirten Tanz auf der Schaubühne den Namen des Ballets zu geben; aber hierüber verdient Noverre, der ſeine Kunſt mit dem Auge eines Philoſophen beleuchtet hat, gehört zu werden. Er hält jeden Tanz, der nicht eine beſtimmte Handlung, mit Verwiklungen und Auflöſungen deutlich und ohne Verwirrung vorſtellt, für eine bloße Luſtbarkeit *).

Der gemeine Tanz iſt eine Luſtbarkeit für die tanzenden Perſonen, und braucht nichts, als dieſes zu ſeyn: das Ballet iſt ein Tanz, der die Zuſchauer intereßiren ſoll. Es muß alſo nothwendig etwas anders ſeyn, als der gemeine Tanz. Es iſt ein Schauſpiel, oder macht einen Theil deſſelben aus. Alſo muß es den allgemeinen Charakter des Schauſpiels an ſich haben *).

Wie die Ballette auf der Schaubühne gegenwärtig ſind, verdienen ſie ſchwerlich unter die Werke des Geſchmaks gezählt zu werden; ſo gar nichts geiſtreiches und überlegtes ſtellen ſie vor. Man ſieht ſeltſam gekleidete Perſonen, mit noch ſeltſamern Geberden und Sprüngen, mit gezwungenen Stellungen und gar nichts bedeutenden Bewegungen, auf der Schaubühne herumraſen, und niemand kann errathen, was dieſes Schwärmen vorſtellen ſoll. Es iſt nichts ungereimters, als nach einer ernſthaften dramatiſchen Handlung eine ſo abgeſchmakte Luſtbarkeit auf der Bühne zu ſehen. Es ſcheinet alſo kaum der Mühe werth, daß dieſe Materie in einem ernſthaften Werk in beſondre Ueberlegung genommen werde.

Da es aber nicht unmöglich iſt, dieſen Theil der Schauſpielkunſt zu veredeln, und dem Ballet einen anſehnlichen Rang unter den Werken des Geſchmaks zu geben, wenn es nur Balletmeiſter gäbe, die, wie Noverre, dächten, ſo wollen wir es hier nicht ausſchließen.

*) Tout ballet — — qui ne me tracera pas avec netteté et ſans embarras l'action, quil repreſente; dont je ne pourrois deviner l'intrigue: tout ballet, dont je ne ſentirai pas le plan, et qui ne m'offrira pas une expoſition, un noeud, un denouement, ne ſera plus qu'un ſimple divertiſſement de danſe. Vid. Lettres ſur la danſe par Mr. Noverre.

*) S. Schauſpiel.

ſchließen. Die Mittel, welche der Mahler hat, wichtige Werke des Geſchmaks hervorzubringen, hat auch der Balletmeiſter, und noch dazu in einem weitern Umfange. Der Mahler und der Schauſpieler bringen Scenen aus dem moraliſchen Leben vor unſre Augen, die ſehr wichtige Eindrüke auf uns machen; dergleichen Vorſtellungen hat auch der Balletmeiſter in ſeiner Gewalt *). Er verdienet alſo eben ſo gut, als jene, daß die Critik ihm zu Hülfe komme.

Daß jede intereſſante Handlung durch ein blos ſtummes Spiel könne ſo vorgeſtellt werden, daß der Zuſchauer einen ſtarken Antheil daran nimmt, beweiſen die hiſtoriſchen Gemählde. Dieſe ſtellen einen einzigen Augenblik einer ſolchen Handlung vor; das Ballet aber kann eine Folge ſolcher Vorſtellungen enthalten, wo alles ein andres Leben bekommt. Die Muſik, von welcher es beſtändig begleitet wird, verſtärkt die Empfindung, vermehrt den Antheil an der Handlung, und vertritt dabey die Stelle der Sprache.

Aber warum ſoll man eine intereſſante Handlung durch ein ſtummes Spiel vorſtellen, da das Drama ſie vollkommener vorſtellen kann? wer wird nicht lieber jede Handlung, ſo wie ſie geſchehen iſt, als durch den Tanz nachgeahmt ſehen? wozu kann alſo das Ballet nützen? Wenn dieſe Zweifel nicht könnten gehoben werden, ſo müßten wir das Ballet von den Werken der ſchönen Künſte ausſchließen.

Man kann verſchiedenes zur Beantwortung dieſer Zweifel anführen. Fürs erſte giebt es ſehr intereſſante Handlungen, die ſich zum eigentlichen Drama nicht ſchiken, weil es ihnen an der Größe oder Ausdehnug fehlt. **Valerius Maximus** erzählt eine Anekdote von dem ältern Scipio, dem Afrikaner, der in ſeinem Landhauſe von Straßenräubern beſucht worden, die man nicht ohne den Wunſch leſen kann, die Hoheit dieſes großen Mannes, und die, ſelbſt Räubern, dadurch erwekte Ehrfurcht, in Minen, Geberden und Bewegung vorgeſtellt zu ſehen *). Dieſe Handlung ſchikt ſich nicht für das Drama; aber zum Ballet hätte ſie gerade die rechte Größe. Die Geſchichte enthält ſehr viel Handlungen dieſer Art.

Hiernächſt giebt es Empfindungen und Leidenſchaften, deren Aeußerungen eben nicht nothwendig in einer großen Handlung brauchen vorgeſtellt zu werden, wo ſo viel Nebendinge die Aufmerkſamkeit zu ſehr zerſtreuen; die man beſſer empfindet, wenn alles, was geſchieht, ſich ganz allein und unmittelbar darauf bezieht. Wer würde nicht gern einen Helden in dem Augenblik ſehen, da er von einem Siege, wodurch er ein Volk gerettet, unter ſeine Bürger zurük kömmt, und von dieſen mit der Freude, dem Dank und der Ehrfurcht, die er verdient, empfangen wird? Dergleichen Vorſtellungen können

*) S. Tanzkunſt.

*) Valer. Max L. II. c. 10. Haec poſtquam domeſtici Scipioni retulerunt, fores reſerari eosque intromitti juſſit: qui poſtes januae tamquam aliquam religioſiſſimam aram, ſanctumque templum venerati, cupide Scipionis dextram apprehenderunt; ac diu deoſculati, poſitis ante veſtibulum donis, quae Deorum immortalium numini conſecrari ſolent, laeti, quod Scipionem vidiſſe contigiſſet, ad lares revertunt. —— —— Hoſtis iram admiratione ſui placavit; Spectaculo praeſentiae ſuae, latronum geſtientes oculos obſtupefecit.

auf keine beßre Weiſe, als durch den Schauſpieltanz, nachgeahmt werden. Aber freylich gehört etwas ganz anders dazu, als künſtliche Sprünge und manierliche Schritte.

Es iſt gar nicht zu leugnen, daß unſre heutigen Sitten, die alle öffentliche Feyerlichkeiten, als würkliche bürgerliche Handlungen, aufgehoben haben, dergleichen Vorſtellungen beynahe unmöglich machen. Die heutigen Schauſpiele haben nicht die geringſte Beziehung auf öffentliche Nationalſitten. Doch hebt dieſes die Hoffnung nicht ganz auf, daß Männer von außerordentlichem Genie nicht ſollten, wenigſtens bey gewiſſen Gelegenheiten, dem Schauſpiel überhaupt, und einzeln Veranſtaltungen deſſelben eine wichtigere Wendung geben können.

Inzwiſchen könnten die Schauſpiele, als bloße Privatanſtalten betrachtet, ſo wie ſie gegenwärtig ſind, durch würklich gute Ballete dennoch merklich gewinnen, wenn dieſe in eine wahre Verbindung mit der Hauptvorſtellung gebracht würden. Der Tänzer hat gerade das in ſeiner Gewalt, wodurch die Leidenſchaften ſich am kräftigſten ändern. Wenn er nach geendigtem Drama, oder zwiſchen den Aufzügen, die Eindrüke, die alsdenn die ſtärkſten ſeyn müſſen, durch die Mittel, die er hat, unterhält, und den Gegenſtand, der nun den Geiſt oder das Herz beſchäftiget, in neuen Geſichtspunkten zeiget, ſo kann er ſehr viel zur Würkung des Stükes beytragen. In ſo fern alſo die Schauſpiele überhaupt wichtig ſeyn können, kann es auch das Ballet ſeyn. Aber freylich müßte es eine andre Form bekommen, als es gegenwärtig hat. Dieſe zu erfinden iſt keine geringe Sache.

Die Verſuche müßten von dem, was das leichteſte iſt, anfangen. Das Sittliche ſcheinet leichter, als das Leidenſchaftliche zu ſeyn. Ballete, die blos einen allgemeinen ſittlichen Charakter haben, die Fröhlichkeit, oder Ernſthaftigkeit, oder lieblichen Anſtand der Sitten ausdrüken, ohne eine beſondre Handlung vorzuſtellen, ſind das leichteſte. Wenn man uns nach einem intereſſanten Drama, je nachdem es einen luſtigen, oder fröhlichen, oder traurigen Ausgang gehabt hat, in einem Tanze dieſe Empfindungen überhaupt, nach dem beſondern Gepräge der Sitten des Volks, bey dem die Handlung geſchehen iſt, vorſtellt, ſo thut ein ſolcher Tanz ſeine gute Würkung.

Aber beſondre Handlungen in dem Ballet vorzuſtellen iſt höchſt ſchwer, weil es gar zu leicht ins Abgeſchmakte fällt. Es ſoll nicht die Handlung ſelbſt, ſondern gleichſam eine Allegorie derſelben ſeyn. Hat der Balletmeiſter eine beſtimmte Handlung gewählt, ſo muß er, wie der Mahler, die vorzüglichen Augenblike derſelben zuerſt aufſuchen. So viel deren in der Handlung ſind, ſo viel Abſätze oder Perioden muß ſein Ballet haben. Dann muß er auf eine geſchikte mahleriſche Vorſtellung ſolcher Augenblike denken, welche eigentlich die Hauptſache ſeiner Vorſtellung ausmachen. Was zwiſchen dieſen Augenbliken liegt, iſt von gemäßigtem Inhalt, wozu er ſchikliche Bewegungen und Tänze erfinden muß, die dem Charakter und den Sitten der Perſonen gemäß ſind. Dabey ſollten die zur Mode gewordenen ſymmetriſchen Stellungen und Bewegungen der Perſonen eben ſo ſorgfältig vermieden werden, als der Mahler

ſie vermeidet. Es kann nichts helfen, wenn alle Perſonen einerley Bewegung und Stellung haben, und ſo ausſehen, wie eine einzige tanzende Perſon, die man durch ein vielſeitiges Glas zehnfach ſieht.

Man hat in dem vorigen Jahrhundert an einigen Höfen Schauſpiele angeführt, die den Namen Ballete gehabt. Sie waren aber mit Geſang und mit Reden untermengt. Durch Recitative wurde ſo viel, als zum Verſtande der Handlung nöthig ſchien, geſagt, und das Tanzen wurde durch Arien unterbrochen. Davon hat **Meneſtrier** ein beſondres Werk geſchrieben*). Verſchiedene ſehr wichtige Anmerkungen darüber kann man bey **Rouſſeau** finden**). Es läßt ſich aus den verſchiedenen Nachrichten, die wir von den Balleten der alten Griechen haben, muthmaßen, daß ſie auch bey ihnen von zweyerley Gattung geweſen; daß einige als Schauſpiele einer beſondern Art aufgeführt, andre aber, als Theile der dramatiſchen Vorſtellungen auf der Bühne vorgeſtellt worden. Die Ballete der Alten waren ganz charakteriſtiſch; einige ſtellten Nationalhandlungen oder Gebräuche vor; andre waren Nachahmungen beſondrer Begebenheiten.

* *

Um ſich von den, in dem vorſtehenden Artikel, angeführten, dort genannten **Balletten** der Alten, richtige Vorſtellungen zu machen, iſt, unter mehrern, Lucian (περὶ ὀρχήσεως; im 4ten B. ſ. Schriften S. 334 der Mitauer Ausg. Deutſch in der Sammlung verm. Schriften, Berl. 1779 u. f. 8. B. 1. S. 383) — Athenäus (Deipn. Lib. I u. XIV.) — Apulejus (Metam. Lib. I. c. 10) u. a. m. nachzuleſen. Was ſich in dieſen, und mehrern Schriften der Alten hierüber findet, haben Joh. Bilbergh in ſ. Diſſertat. de Orcheſtra, ſ. de Saltationibus Veter. Upſal. 1685. 8. — Joh. Meurſius, in ſ. Orcheſtra, ſ. de Saltationibus Veter. im 8ten Bde. S. 1234 des Gronovſchen Theſaurus — Jean P. Bürette, in ſ. Deux Mem. pour ſervir à l'Hiſtoire de la Danſe des Anciens, im 2ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Pierre Bonnet Bourdelot, in ſ. Hiſt. de la Danſe anc. et moderne . . . Par. 1724. 12. — L. Cahuſac, in ſ. Traité hiſtor. de la Danſe anc. et mod. Par. 1753. 12. 3 Bd. Deutſch in dem 1ten und 2ten B. der Samml. vermiſchter Schriften, Berl. 1759 u. f. 8. — Piet. Ant. Gaetani, in dem Dial. ſopra le antichi ſaltazioni, in dem 36ten B. S. 1 der Raccolta d'opuſc. ſcient. et filol. Mil. ſo ziemlich geſammelt. Bey genauer Erwägung deſſelben zeigt ſich aber ziemlich anſchaulich, daß ihr Tanz dieſer Art immer noch ſehr verſchieden von dem war, was die Neuern nachher **Ballet** genannt haben. Jener war eben ſo ſehr Geſtikulation, Mimik, als Tanz; die vorzuſtellende Sache wurde darin nicht blos, wie in dem Ballet der Neuern, durch eine allgemeine Bewegung des ganzen Körpers, oder allenfalls durch eine, dieſer allgemeinen Bewegung deſſelben, angemeſſene, mit ihr harmonirende, und ihr untergeordnete Bewegung der einzeln Gliedmaßen, ſondern durch die beziehungs- und bedeutungsvolle Bewegung der letztern, ausgedrückt; ſie ſcheinen auch hier nur darauf bedacht geweſen zu ſeyn, die Sache ſelbſt, und nicht ihre Kunſt, nicht blos ſchöne, angenehme Bewegungen, ſehen zu laſſen. Mit einem Worte, ihre Tänze dieſer Art waren — **Pantomimen**; und der

*) Traité des Ballets par le P. Meneſtrier.

**) Dictionaire de Muſique. Article Ballet.

Begriff, welchen ſie mit dem Worte ὀρχησις, ſaltatio, verbanden, war nicht immer der, welchen wir mit dem Worte **Tanz**, Danſe, verbinden. Indeſſen heißen, bey dem Lucian, ja jene Tänze auch auf die vorher benannte Art. Nur war die Bewegung des Körpers dabey abgemeſſen, und wurde von der Muſik geleitet, welches wieder nicht immer der Fall bey unſern gewöhnlichen ſogenannten Pantomimen iſt. Auch ſtellten ſie, dieſem gemäß, alle Arten von Handlung dar; und Noverre ſelbſt geſteht (Briefe über die Tanzkunſt, Hamb. 1769. 8. S. 13) "daß die "Kunſt der Pantomime (als welche "Benennung er auch ſeinen Balletten "giebt) heut zu Tage weit eingeſchränk"ter iſt, als ſie unter der Regierung "des Auguſtus war; daß es eine Men"ge Dinge giebt, die ſich, vermittelſt "der Gebehrden, keinesweges aus"drücken laſſen, daß alles, was ruhi"ge Unterredung heißt, darin nicht "mehr Statt finden kann." In ſeinen eigenen Balletten (deren Werth ich gar nicht verkenne, oder herabwürdigen will) läuft alles doch immer mehr auf mahleriſche Stellungen der handelnden Perſonen, als auf völlige Verdeutlichung der Sache ſelbſt hinaus; und, meines Bedünkens, würden wenige ſeiner Ballette, wenn man den Inhalt derſelben nicht vorher genau weiß, ganz vollkommen, und in allen ihren Theilen verſtändlich und begreiflich ſeyn. Daß ſie mit den Pantomimen der Alten nicht zu vergleichen ſind, werden folgende Werke den Leſer lehren: Octavii Ferrarii Diſſertat. de Mimis et Pantomimis, Guelph. (1714) 8. und im 2ten B. des Sallengreſchen Theſaurus, S. 677. — Nic. Calliachii de Ludis ſcenic. Mimor. et Pantomim. Synt. Patav. 1713. 4. und bey Sallengre, ebend. S. 699. — Hiſtory of the Mimes and Pantomimes . . . by J. Weavor, Lond. 1728. 8. — Recherches hiſtor. et crit. ſur les Mimes et les Pantomimes . . . p. Mr. Boulanger de Rivery, Par. 1751. 12. — Der 16te Abſchnitt der Reflex. crit. ſur la Poeſie et la Peint. des Dubos, mit Zuziehung des 13ten und 14ten S. 209 der Dresd. Ausg. — Abhandlung von den Pantomimen, hiſtor. und crit. ausgef. Hamb. 1749. 8. Auch finden ſich noch bey dem Bayle, in den Artikeln Bathyllus d'Alexandrie, und Pylade, ſo wie in des Quadrio Storia e Rag. d'ogni Poeſia, B. 3. Th. 2. S. 252—275 ganz gute Nachrichten. Das große Verdienſt des Noverre iſt, daß er die hölzernen Symmetrien und Tanzmeiſtermanieren aus dem Ballet verbannte. Sogar ſeine, auch von H. S. angenommene Vergleichung zwiſchen dem Ballet, und dem hiſtoriſchen Gemählde, und die daraus, für jenes, gezogenen Folgerungen, ſcheinen keine ſcharfe Prüfung auszuhalten; wenigſtens dürften dergleichen Aehnlichkeiten nicht ſehr brauchbar in einer Theorie ſeyn. —

Das **Ballet der mittlern Zeiten** unterſchied ſich von der Pantomime der Alten nicht blos dadurch, daß es mit Rede untermiſcht war, (eigentlicher **Geſang** war nicht immer damit verknüpft) ſondern auch dadurch, daß nichts mehr von jener, mit dem erſtern unzertrennlich verknüpften Geſtikulation, dabey Statt fand. Nachrichten davon, und Anweiſungen dazu ſind in der Idée des Spectacles anc. et nouv. p. Mr. l'Abbé de Pure, Par. 1668. 12. und in des Cl. Franc. Meneſtrier Schrift, Des Ballets anc. et modernes, ſelon les règles du Theatre, Par. 1682. vorzüglich aber nur von franzöſiſchen zu finden. Die glänzendſten und ſchönſten hat der Turiner Hof gegeben. Ihr Erfinder war ein Graf Aglio. Von deutſchen ſind mir nur zwey, von David Schirmern verfertigte,

tigte, und zu Dresden, in den J. 1650 und 1655 von dem Hofe aufgeführte, bekannt. Das erſte heißt ein Ballet vom Paris, und der Helena; das zweyte das Ballet der Glückſeligkeit. Cahuſac ſagt von ihnen überhaupt: ſie hatten zwar viel Bewegung, aber keine Handlung; der Tanz mahlte einige Perſonen der Fabel und Geſchichte; allein das Gemählde glich dem gewöhnlichen Gemählde, welches nur einen Augenblick darſtellen kann. Der zuſammengeſetzte Tanz, derjenige der die Leidenſchaften ausdrückt, konnte nur im Vorbeygehn darin Platz finden." —

Gegen das Ende des ſiebzehnten, und den Anfang des achtzehnten Jahrhundertes, hörte das Ballet, in ſo fern es bloßer Tanz iſt, oder das, was man ſo nannte, in Frankreich auf, etwas für ſich allein beſtehendes dieſer Art zu ſeyn. Es wurde mit dem eigentlichen muſikaliſchen Drama oder mit Geſang verbunden; der Tanz wurde den Worten ganz untergeordnet, und ſollte die Handlung gleichſam nur in Geſang bringen, ſie beleben, ſie vollſtändiger machen. So entſtand diejenige Dichtart, welche bey den Franzoſen noch jetzt **Ballet** heißt. Quinault war der Erfinder dieſer Anwendung des Tanzes; und das Feſt des Bachus und der Liebe, im J. 1671, das erſte Werk von dieſer Gattung. Er nannte es indeſſen noch nicht Ballet, ſondern Paſtorale, verfertigte aber, in der Folge, zwey Stücke unter jenem Titel, den Triumph der Liebe, und den Tempel des Friedens. Allein in allen führt weder der Tanz eigentlich die Handlung, noch die Handlung eigentlich den Tanz herbey; die auftretenden Perſonen haben keinen eigenen Zweck; ſie erſcheinen nicht, um irgend eine Handlung für ſich ſelbſt auszuführen; ſie ſind Werkzeuge in der Hand des Dichters, um die Zuſchauer zu vergnügen, und Ludwig dem 14ten Schmeicheleyen zu ſagen. Wirklich ſelbſtthätige Weſen führte erſt La Motte, im J. 1697, in das Ballet ein. In ſeiner Europe galante, welche in dieſem Jahre erſchien, und wozu Campra die Muſik machte, entſpringt Tanz und Geſang aus der eigenen Gemüthsſtimmung der handelnden Perſonen; ſie wollen durch jene entweder Liebe erwecken oder bezeugen u. d. m. Dieſes Stück wurde in der Folge, im Ganzen, Muſter des Ballettes, und der Charakter deſſelben dadurch dahin beſtimmt, daß, ſo wie in der Oper, Tanz und Geſang und Vergnügungen ſich aus dem Stoffe der Handlung entwickeln, ſo in dem Ballet, ſich aus dem Tanze und Geſange, eine Handlung entwickeln muß. Jene ſind alſo die Grundlage dieſer. Aber die Handlung ſelbſt hat deswegen weder in den Stücken des La Motte noch in den Stücken ſeiner Nachahmer, nicht Einheit; die verſchiedenen Entreen machen kein, unter ſich, und durch ſich ſelbſt verbundenes Ganze, ſondern eben ſo viel kleine Handlungen aus, welche nur durch gleiche Zwecke, oder allgemeine gleiche Beziehungen, die mit den verſchiedenen einzelen Handlungen nichts gemein haben, mit einander verknüpft worden ſind. Auch iſt der Tanz, auf keine Art, charakteriſtiſch darin; das heißt, er ſtellt keine beſondre Handlung dar, noch unterſcheiden ſich, z. B. in der Europe galante, die vier darin auftretenden Nationen durch die Eigenheiten deſſelben von einander; man tanzt darin, um zu tanzen; und man muß ein Franzoſe ſeyn, um dem La Motte dieſe Erfindung ſo hoch anzurechnen, wie es geſchehen iſt. Sie leitete, indeſſen, ſehr bald zu ähnlichen. Schon im J. 1699 verfertigte Regnard das Carnaval von Venedig, welches Campra in Muſik ſetzte, und in welchem, an einen doppelten Liebeshandel, unter gewöhnlichen Menſchenkindern,

verſchiedene Vergnügungen des Carnavals, und alſo auch Tänze geknüpft ſind, ohne daß ſie mit der Handlung ſelbſt auf andre Art in Verbindung ſtehen, als in ſo fern dieſe ſich zur Zeit des Carnavals zuträgt. Er hieß das Stück Comedie-Ballet; und obgleich viel frühere Stücke der franzöſiſchen Bühne, welche Zwiſchenſpiele hatten, wie Pſyche, die Prinzeſſinn von Elis, und ſo gar George Dandin, und der eingebildete Kranke, ſchon dieſen Nahmen führen, ſo iſt er denn doch nachher nur derjenigen Gattung, von welcher der Tanz ſich nicht ſo, wie von jenen, die ohne ihn können vorgeſtellt werden, gänzlich trennen läßt, geblieben. Aber dieſes Stück wirkte minder, als ein ähnliches Stück eben dieſes La Motte, le Carnaval et la Folie. Vielleicht verdient daſſelbe auch, wenn blos von theatraliſchen Vergnügungen die Rede iſt, den Vorzug. Der Tanz wird darin durch die handelnden Perſonen ſelbſt ausgeführt, oder doch veranlaßt; und dieſes wird dadurch wahrſcheinlich genug, daß dieſe Perſonen übernatürliche und allegoriſche Weſen, der Gott Plutus, die Jugend, die Thorheit und das Carnaval ſind, obgleich der Dichter auch wirkliche Weſen, wie einen Trupp Matroſen, einen Dichter, einen Muſikus, u. d. m. als Untergebene der Thorheit mit eingeführt hat. — Eine **dritte** Gattung des Ballettes iſt die Paſtorale Ballet, deren Erfindung ſich auch von La Motte herſchreibt. Zwar nannte, wie gedacht, ſchon Quinault ſein vorzüglich aus Tänzen zuſammengeſetztes Feſt des Bachus und der Liebe auch Paſtorale; aber in der Iſſé des La Motte, die bereits im J. 1697 und vermehrt im J. 1708 auf dem Theater erſchien, hängt der Tanz mehr mit der Handlung der Perſonen zuſammen, oder vielmehr das Stück hat eine, für ſich ſelbſt beſtehende, Handlung, und die darin tanzenden Schäfer, Faunen, Satyren, Driaden, u. ſ. w. verbinden damit einen eigenen Zweck. Uebrigens haben alle dieſe Gattungen, in der Folge, verſchiedene Abänderungen erlitten oder Zuſätze erhalten. So führte, z. B. Danchet, im J. 1710 in den, von Campra geſetzten, Fêtes Venitiennes komiſche Entreen oder Tänze, und, ich weiß nicht, wer, Helden, Könige, Fürſten in das Ballet ein, welches, zur Unterſcheidung von dem gewöhnlichen, nun Ballet heroïque genannt wurde. Zu der wichtigſten Verbeſſerung machte Füſelier mit ſeinen, im J. 1723 geſchriebenen, und von Colin de Blamont geſetzten Fêtes grecques et romaines, einen Anfang. Er verſuchte darin den Tanz wirklich darſtellend zu machen, oder einen Theil der Handlung wirklich tanzen zu laſſen. Aber, er brachte dieſen Tanz unſchicklich an. Er ließ, z. B. den Kampf der Ringer in den Olympiſchen Spielen dadurch vorſtellen, indem dieſer Kampf, der eigenen Anlage ſeines Stückes nach, ſchon geendigt war. Den wichtigſten Schritt aber that Cahuſac mit ſeinen, im Jahr 1747 geſpielten und von Rameau geſetzten Fêtes de l'Hymen et de l'Amour. Er verband darin nicht allein das Wunderbare, oder Maſchinerien mit dem Ballet, ſondern der Tanz in ſeinem Stücke iſt auch zu gleicher Zeit ein weſentlicher, nothwendiger Theil des Inhaltes. Allein, das Stück ſchien nicht Beyfall zu finden; und der wirklich handelnde oder Handlung ausdrückende Tanz iſt dadurch nicht auf dem lyriſchen Theater eingeführt worden. An Tanzgedichten aller Art, das heißt an Ballets und Comedies-Ballets, und Paſtorales-Ballets, hat es indeſſen nicht gefehlt. Auſſer den bereits benannten Dichtern haben J. Fr. Duché (†1704) Joſ. de Cartout (†1725) de la Bruere († 1750) Mich. de Bonneval (†   ) Jean Fr. de la Noue († 1760)

(†1760) Fr. Aug. de Moncrif (†1770) Fr. Arouet de Voltaire (†1778) Pierre Ch. Roy (†   ) Friedr. Marmontel (†1788) Sedaine, Brunet, Monnier, Coudray, Desfontaines, u. v. m. deren noch von irgend einer Art geſchrieben; und auſſer den angeführten Componiſten haben Blaiſe, der Marq. v. Braſſac, Bois-Mortier, Colaſſe, J. J. Mouret, Gervais, Fr. Francoeur, Bourgeois, Mondonville, Grenet, de la Garde, Fr. Rebel, Royne, Mich. Monteclair, de la Barre, Ch. Sodi, Rob. des Broſſes, J. B. Foulquier, Monſigny, Floquet, Agolan, u. a. m. dergleichen geſetzt. Sogar erhalten haben von den ältern ſich nur wenige auf dem Theater; auſſer der Europe galante, ſpielt man von dieſen nur noch les Elemens, les Amours des Dieux, den Zelindor Roi des Sylphes, und die Fêtes grecques et romaines; und Männer von Geſchmack dürften wohl überhaupt das Urtheil, welches Rouſſeau in ſ. Dict. de Muſique, Art. Ballet, von ihnen gefällt hat, unterſchreiben. Daß übrigens auch in den eigentlichen, franzöſiſchen ſowohl als italieniſchen Opern, noch immer Tänze, oder Ballette, als Zwiſchenſpiele geblieben ſind, verſteht ſich von ſelbſt. Selten aber ſtehen ſie in eigentlicher, genauer Verbindung mit dem Stücke, oder ſind vollkommen gut darin angebracht. Und noch übler wirkt es, daß nicht die handelnden Perſonen, ſondern andre ſie ausführen. Auch herrſcht in ihnen immer, wenn man die Kleidung der Tänzer ausnimmt, die größte Einförmigkeit. —

Endlich verſuchte Noverre, aus dem Tanze allein, etwas für ſich beſtehendes zu machen, oder blos durch ihn ganze Handlungen darzuſtellen. Seine Lettres ſur la Danſe et ſur les Ballets, Londr. et Stutg. 1760. 8. Deutſch, Hamb. 1769. 8. ſind bekannt. Auch hat er nachher noch verſchiedene Programme von einzelen Balletten drucken laſſen, welche, meines Wiſſens, bey der engliſchen Ueberſ. jener Briefe, Lond. 1783. 8. 3 B. befindlich ſind. Jmgleichen gehören noch die "Bemerkungen über Pantomime und Ballet," in den Baieriſchen Beyträgen zur ſchönen und nützlichen Litteratur, München 1779. 8. — ſo wie die Remarks on the favourite Ballad of Cupid and Pſyche . . . Lond. 1788. 12. hieher. Vorgearbeitet hatten ihm, als Schriftſteller, indeſſen, bereits Cahuſac in dem angeführten Traité, Diderot in ſ. Abhandlungen über die dramatiſche Dichtkunſt, Rouſſeau, u. a. m. Sogar eine Tänzerin, M. Sale, hatte bereits im J. 1732 den Pygmalion, die Ariadne, u. a. m. ziemlich glücklich, tanzend, dargeſtellt. Und an ſo genannten Pantomimen überhaupt, beſonders bey der italieniſchen Komödie, hätte es nie gefehlt. —

Uebrigens will ich, zur Vollendung des Artikels, noch hinzuſetzen, daß faſt alle Völker, auch die roheſten, dergleichen ſtumme Schauſpiele gehabt haben. "Von den Mimen und Pantomimen der alten Deutſchen," giebt eine Abhandl. im 8ten B. S. 327 des neuen Bücherſaales der ſch. Wiſſenſch. und fr. Kſte. von Sander, einige Nachricht. Auch hat man ſogar Ballet de chevaux. —

Band.

(Baukunſt.)

Jſt ein großes plattes Glied, welches an Gebälken und Geſimſen unter andern Gliedern, oder an andern Orten einzeln angebracht wird. Jn der **doriſchen Ordnung** haben die im Gebälke vorkommenden Bänder ihre beſtimmten Abmeſſungen. Jn verſchiedenen Gebäuden werden die Geſchoſſe durch breite Bänder an der Außenſeite abgetheilet. Sie ſchiken

ken ſich aber nur da, wo weder Säulen noch Pfeiler durch die ganze Höhe der Außenſeite herauf gehen; denn die Bänder müſſen ununterbrochen durch die ganze Außenſeite weglaufen *).

Baß.

(Muſik.)

Durch dieſes Wort bezeichnet man überhaupt den Umfang der tiefſten Stimme eines Tonſtüks; denn das Wort kommt von dem italiäniſchen baſſo, tief, her: insbeſondre aber wird dieſe Benennung demjenigen Theil eines Tonſtüks gegeben, welcher die Reihe der tiefſten Töne enthält, gegen welche die höhern, als dazu gehörige Intervalle abgemeſſen werden. Dieſes recht zu verſtehen, iſt zu merken, daß jedes Tonſtük aus einer oder aus mehr zugleich ſingenden oder ſpielenden Stimmen oder Parthien beſtehe. Die Parthie, welche nur die tiefſten Töne der menſchlichen Stimme hervorbringt, wird der Baß genennt; es ſey, daß ſie allein den Geſang führt, oder daß noch mehrere Stimmen zugleich ſingen. Ein ſolcher aus den tiefſten Tönen beſtehender Geſang wird ein **ſingender Baß** genennt. Der Name Baß aber wird auch, und gemeiniglich, der Parthie gegeben, die, ohne einen würklichen Geſang zu führen, diejenigen tiefen Töne angiebt, mit denen der, aus höhern Tönen beſtehende Geſang, eine Harmonie macht. Ein ſolcher Baß alſo iſt der Grund der Harmonie: die Töne, die er angiebt, füllen, als die tiefſten Töne, das Ohr alſo, daß es die höhern Töne, die den eigentlichen Geſang ausmachen, damit, als mit dem Grund, worauf ſie gebaut ſind, oder, als mit der Quelle, woraus ſie entſpringen, vergleicht, woraus eigentlich das Gefühl der Harmonie entſteht.

Es iſt an einem andern Ort angemerkt worden *), daß, wenn eine Sayte oder Pfeiffe in derjenigen Tiefe, welche die Baßtöne haben, erklingt, ſelbige zugleich viel andre Töne von verſchiedener Höhe vernehmen laſſe, davon der tiefſte um eine Octave höher iſt, als der Haupt- oder Grundton der Sayte. Wenn man den Grundton durch 1 vorſtellt, oder die Länge der Sayte, die ihn hervorbringt, 1 nennt, ſo ſind die andern höhern Töne, die man zugleich hört, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, u. ſ. f. Nun iſt bekannt, daß der Klang der tiefſten Töne am längſten anhält, die höhern aber bald verſchwinden. Indem alſo der Ton 1 fortklinget, kann man verſchiedene höhere Töne nach einander anſchlagen, wodurch ein Geſang gebildet wird, der ohne Abſicht auf den Charakter ſeiner Melodie, mit dem Grundtone, der das Ohr erfüllt, harmoniret. Dadurch bekömmt alſo der Geſang ſeine harmoniſchen Annehmlichkeiten. Hieraus läßt ſich ſowol der Urſprung des Baſſes, als ſeine Würkung in dem Tonſtüke begreifen. Indem nämlich die hohen Stimmen einen melodiſchen Geſang führen, ſchlägt der Baß die tiefen Töne an, aus deren Harmonie die obern ſingenden Töne genommen ſind, und dadurch bekömmt der Geſang eine neue Kraft, ſowohl zur Annehmlichkeit, als zum guten Ausdruk.

Ein ſolcher Baß, der eigentlich keinen Geſang, ſondern blos die Harmonie führet, wird itzt als eine, jedem Tonſtüke weſentliche, Parthie angeſehen; und dadurch ſcheinet die Muſik der neuern Zeiten ſich hauptſächlich von der

Muſik

*) S. Geſchoß.

*) S. Harmonie.

Muſik der Alten, die dieſen Baß allem Anſehen nach nicht gekannt haben, zu unterſcheiden. Wer ſich alſo von der Beſchaffenheit der neuern Muſik einen rechten Begriff machen will, muß ſich vorſtellen, daß eine Reihe dieſer Töne in einer Folge hinter einander mit Nachdruk angeſchlagen werden, und daß während der Zeit, da jeder dieſer Töne das Ohr beſchäftiget, von einer oder mehrern obern Stimmen verſchiedene andere Töne, die mit den tiefen eine harmoniſche Verbindung haben, einen Theil des Geſanges fortführen. Das Gehör iſt demnach beſtändig mit zwey Gegenſtänden beſchäftiget, nämlich mit der Folge der tiefen Baßtöne; und mit der Folge der höhern den Geſang bildenden Töne, die mit den tiefern verſchiedentlich harmoniren, und zugleich durch ihren beſondern Gang den Geſang ausmachen.

Die beſchriebene Reihe der tiefſten Töne des Tonſtüks wird der begleitende Baß genennt, weil er die obern Stimmen immer begleitet, und gleichſam zum Maaße der Harmonie dienet: der ſingende Baß hingegen iſt ein Geſang, deſſen Töne in dem Umfange der tiefſten Menſchenſtimme liegen. Er hat eine ordentliche Melodie, die der begleitende Baß nicht hat: doch kann er auch bei ſeiner Melodie zugleich die Stelle des begleitenden Baſſes vertreten.

Es erhellet hieraus, daß in der heutigen Muſik der Baß die wichtigſte Parthie ſey, welcher alle Stimmen untergeordnet ſind: eigentlich entſtehen ſie aus dem Baſſe, weil der Geſang keinen Hauptton angeben kann, der nicht in der Harmonie des Baſſes gegründet iſt. Wenn der Tonſetzer die Folge der Baßtöne gut gewählt, und die Töne der obern Stimmen regelmäßig daraus hergeleitet hat, ſo iſt ſein Satz rein. Ohne Baß kann zwar ein Geſang auch viel Schönheit haben; aber durch ihn wird er erſt vollkommen, weil alsdenn die Harmonie noch zum guten Ausdruk des Geſanges hinzukommt.

Der Abſtand des Baſſes von den obern Stimmen verdienet genau überlegt zu werden. Die Erfahrung, daß mit dem Ton 1 zugleich die Töne, 2/4, 1/3 u. ſ. f. klingen, zeiget offenbar, daß die ſingenden Stimmen dem begleitenden Baß niemals näher, als eine Octave kommen ſollen, weil ſonſt nothwendig die Harmonie geſtöhrt wird. Wenn man z. E. im Baſſe die große Terz und die Quinte des Grundtones noch hinzuſetzen wollte: ſo würde jeder von dieſen, ſo wie der Grundton ſelbſt, noch ſeine Terz und ſeine Quinte vernehmlich hören laſſen; daher würden, wie jeder berechnen kann, mit der Terz und Quinte des Grundtones ſehr diſſonirende Töne herauskommen, und alle Harmonie zerſtöhrt werden. Je tiefer demnach die ſingenden oder concertirenden Stimmen heruntergehen, je tiefer müſſen auch alle Stimmen des begleitenden Baſſes genommen werden. Es iſt daher ein ungereimter Fehler, wenn in Orgeln ſchon den tiefſten Stimmen auch ihre Quinten und Terzen zugefügt werden.

Hingegen muß der begleitende Baß auch nicht allzuſehr von den obern Stimmen entfernt ſeyn, weil das Ohr ihre Verhältniſſe nicht mehr genau genug faßt. Indem eine tiefe Sayte klinget, vernimmt man nur ihre Octave, deren Quinte und die große Terz der zweyten Octave vernehmlich, das iſt, zu dem Tone 1 die Töne 1/2, 1/3, 1/4, 1/5. Alle übrigen

1/6, 1/7, 1/8 u. ſ. f. werden nicht mehr deutlich vernommen, ob ſie gleich unfehlbar mit klingen. Wollte man alſo den Baß um 3 oder mehr Octaven von den obern Stimmen entfernen, ſo würde man der Klarheit der Harmonie dadurch großen Schaden thun. Will man den Geſang bis auf die höchſten Töne gehen laſſen, und dennoch einen tiefen Baß dazunehmen, ſo müſſen auch die dazwiſchen liegenden Octaven ihre Stimmen haben, mit denen man die Harmonie des höchſten vergleichen könne.

Aus der angeführten Erfahrung folget auch noch dieſe wichtige Regel für den Tonſetzer, daß die nächſten Stimmen am Baſſe in Anſehung der Harmonie weit ſorgfältiger müſſen behandelt werden, als die ſehr entfernten. Denn die ſtärkſten Diſſonanzen ſind in einer großen Entfernung vom Baſſe von geringer Würkung, weil ihre Vergleichung mit dem Baſſe ſchwer wird; da hingegen die leichteſte Diſſonanz, die nur eine Octave über dem Baſſe liegt, ſehr empfindlich iſt.

Es läßt ſich aus dem Angemerkten leicht abnehmen, daß die einfacheſten Bäſſe die beſten ſind; daß ein begleitender Baß nur alsdenn einer Auszierung fähig iſt, wenn etwa die obern Stimmen inne halten; daß die gehakten Bäſſe, wo jeder Grundton, anſtatt anzuhalten, damit die obern Stimmen ihre Würkung gegen thun können, oft angeſchlagen wird, meiſtens von ſehr ſchlechter Würkung ſeyn müſſen; daß endlich der Baß allemal eine herrſchende Stärke haben und nach Beſchaffenheit der obern Stimmen gut beſetzt ſeyn müſſe; denn nichts ſchwächt die Muſik mehr, als wenn der Baß durch die obern Stimmen verdunkelt wird.

Singende Bäſſe ſind in vielſtimmigen Sachen eine überaus ſchwere Sache. Denn weil der Baß, um die Fehler gegen die Harmonie zu vermeiden, meiſtentheils ſteigen muß, wenn die obern Stimmen fallen, und ſo umgekehrt*): ſo kann man ſehr leichte gegen den Ausdruk anſtoßen. Von zwey Menſchen, die einerley Empfindung ausdrüken, muß der eine die Stimme erheben, wenn der andre ſie ſinken läßt. Alſo iſt ein guter ſingender Baß allemal für ein Meiſterſtük zu halten.

Von dem, was der Spieler, der den begleitenden Baß führet, in Acht zu nehmen hat, wird im Artikel **Begleitung** gehandelt. Hieher gehört noch verſchiedenes, was in den Artikeln **Generalbaß, Beſetzung, Grundbaß, gebundener Baß, Contrebaß,** angemerkt worden.

Bataillen.

(Mahlerey.)

So nennen die Liebhaber der Mahlereyen die Gemählde, auf welchen Schlachten, Scharmützel und andre Gefechte vorgeſtellt werden. So wie die poetiſchen Beſchreibungen der Schlachten und Gefechte dem epiſchen Gedicht ein großes Leben geben, ſo ſind ſie auch ein guter Gegenſtand der Mahlerey. Der Menſch liebet ſowol das, was ihn erſchüttert und ſeine Einbildungskraft geſpannt hält, als die Art des A u ß e r o r d e n t l i c h e n, das bey Schlachten gewöhnlich iſt. Da ſie Handlungen empfindender Weſen ſind, ſo können ſie auch als moraliſche Gegenſtände angeſehen werden. Der Mahler, dem es an hinlänglichem Genie nicht fehlt, kann dabey mehr thun, als blos

*) S. Bewegung.

bloſs die Phantaſie erſchüttern. Er kann mehrerley Paßionen und Charaktere ſchildern. Aber es wird ihm ſchwer, in Schlachten die ganze Handlung auf ein ſo beſtimmtes Ziel hin zu führen, wie es in der Hiſtorie geſchieht. Die vollkommene Einheit ſcheinet dieſen Gemählden zu fehlen. Man ſieht Beſtrebungen und Gegenbeſtrebungen, die auf etwas äußerliches abzielen, das dem Zuſchauer nicht recht bekannt iſt. Daher haben dieſe Stüke ſehr ſelten das Einnehmende eines guten hiſtoriſchen Gemähldes, deſſen Handlung genau beſtimmt iſt.

Doch kann es auch beſondre Fälle geben, wo eine Bataille in dieſem Stük der Hiſtorie gleich kömmt. Von dieſer Art wäre die Vorſtellung eines Gefechts um einen todten Körper, da die Parthey den Leichnam ihres Heerführers vor dem Feind beſchützen wollte. Ueberhaupt wird ein recht großes Genie auch in ſolchen Sachen allemal ein Leben und eine Moral in das Gemählde bringen, davon in den Stüken der gemeinen Mahler keine Spur anzutreffen iſt.

Dieſe Art erfodert ein großes Feuer. Denn die Lebhaftigkeit und Heftigkeit der Handlungen und Stellungen ſind dabey das vornehmſte. Sehr merkwürdige oder ſehr rührende Situationen wird nur ein Mahler von großem Genie darinn anbringen können. Der Bataillenmahler muß eine feurige und kühne Zeichnung, und ein Colorit von derſelben Beſchaffenheit haben. Ueber das beſondre, was der Bataillenmahler zu bemerken hat, giebt **Leonh. de Vinci** einen ſehr lehrreichen Unterricht, den kein Mahler ohne Nutzen leſen wird *).

*) S. Traité de la peinture par Leonhard de Vinci. Chap. LXVII.

In dem größten Styl ſind die Batailllen des Alexanders von **Le Brün** gemahlt, welche jedermann durch die berühmten Kupferſtiche des Audran bekannt ſind; wiewol die Originale anfangen ſelten zu werden. Der Holländer, **Schronebek**, hat ſie auch geſtochen, aber ſehr verdorben.

✥ ✥

Bataillen ſind, unter mehrern, gemahlt worden von: Piet. della Francesca († 1580) Fil. d'Angeli († 1604) Mart. Fiore († 1610) Eſ. van de Velde (1630) Ant. Tempeſta († 1630) Paul Stevens († 1638) Robert van Hoeck (1640) Giov. Piet. Poſſenti (1640) Paul v. Ros (1640) Corn. v. Wael (1640) Vinc. Leckerbetien, Manciol gen. (1650) Joh. Peters (Seegefechte 1650) Corn. Heinr. Vroom (Seegefechte 1650) Val. Caſtelli († 1659) Mich. Angelo **Cerquozzi**, delle Bataglie gen. († 1660) Joh. Aſſelyn († 1660) Juan de la Corte (1660) Pet. Snayers (1662) Caſp. v. Eyck (Seetreffen 1660) Aniello **Falcone**, das Orakel der Bataillen gen. († 1665) Joh. v. Lin, Stilheid gen. (1667) Jacq. **Courtois**, Bourguignon gen. († 1676) Carl Herbel (1680) Ch. **Le Brün** († 1690) Heinr. Verſchuuring († 1690) Ant. Frz. v. d. **Meulen** († 1690) Rom. Panſi (1690) Wilh. van de Velde (Seegefechte † 1693) Pandolf Reſchi (1700) Conſt. Frank (1700) Piet. **Graziani** (1700) Corn. Verhuyk († 1702) Jeſ. **Parrocel** († 1704) Wilh. van de Velde (Seegefechte † 1707) Franc. Monti, Breſcianino delle Bataglie genannt, († 1712) Georg v. Bemmel († 1723) Ant. Calza († 1725) Chriſtian Reuter († 1729) Joh. v. Hugtenburg († 1733) Giul. Parmigiano († 1734) Jean B. und Phil. **Martin** (1735) Georg Phil. **Rugendas** († 1742) Franc. Simonini (1744) Joach. Fr. Beich († 1748) Ch. Parrocel

rocel († 1752) Frc. Mar. Raineri († 1758) Rob. Paton (Seegefechte 1759) Aug. Querfurt († 1761) Joh. Pet. Verduſſen († 1763) Hiac. de la Peigne (1764).

Bauart.

Der beſondre Geſchmak, wodurch ſich die Gebäude verſchiedener Völker von einander unterſcheiden. In dieſem Sinn ſagt man: die griechiſche, römiſche, gothiſche, italiäniſche, franzöſiſche, Bauart. Von der griechiſchen und römiſchen Bauart können wir eigentlich aus ihren Tempeln urtheilen. Das vorzüglichſte daran, das den Charakter dieſer alten Bauarten ausmacht, iſt eine edle Einfalt und Größe in den Formen; eine Schönheit, die aus den einfacheſten Verhältniſſen der Hauptheile entſteht; eine nur aus großen Verzierungen durch Säulen entſtehende Pracht; und eine Genauigkeit, die keine einzige Regel übertritt. Wiewol in den ſpätern Zeiten des Alterthums dieſe Pracht auch in kleinern Verzierungen geſucht worden *). Die italiäniſche Bauart, ſo wie ſie von Palladio, Barocchio, Vignola und andern ältern Meiſtern eingeführt worden, verbindet Größe und Pracht mit Einfalt, läßt aber viel Nachläßigkeit in einzeln Theilen ſehen, und ſcheinet, die Nachläßigkeiten ausgenommen, der Bauart der Alten nahe zu kommen. Die franzöſiſche Bauart hat weniger Größe und Einfalt, aber mehr Zierlichkeir und Annehmlichkeit, iſt auch in kleinen Theilen genauer. Die gothiſche zeiget eine mit Zierrathen und unendlichen Kleinigkeiten überhäufte Größe und Pracht, bey welcher die guten Verhältniſſe gänzlich aus den Augen geſetzt ſind, und die nicht ſelten etwas Abentheuerliches hat.

*) S. Baukunſt.

Wenn man fragt, welche Bauart die beſte ſey; ſo könnte man antworten: für Tempel, Triumphbogen und große Monumente ſey die alte Bauart die beſte; für Palläſte die italiäniſche, aber mit der griechiſchen Genauigkeit verbunden; zu Wohnhäuſern aber die franzöſiſche.

* *

Von der Bauart der **alten Völker** überhaupt: Joh. Bernh. Fiſchers Entwurf einer hiſtoriſchen Architectur, in Abbildung unterſchiedlicher Gebäude des Alterthums und fremder Völker, Wien 1721. Leipz. 1725. f. und Bücher mit 62 Kpfrn. — der alten **Aegypter** handeln, oder geben Nachrichten: Deſcription of the Pyramids in Aegypt, by Iohn Greaves, Lond. 1646. 8. — The Egyptian Hiſtory, treating of the Pyramids . . . written originally in the Arabian tongue, by Murtadi . . . . done in Engl. by F. Davies, Lond. 1672. 8. — Ol. Celſii Hiſt. Hiſtoriola Pyramidum Aegypti, Upſ. 1725. 8. — G. Phil. Krauſe Theoria Pyramidum, Frcft. 1757. 8. — Der erſte Band von Pockocks Deſcript. of the Eaſt . . . Lond. 1743. f. Deutſch von F. Frdr. Breyer, Erl. 1754 und 1771. 4. — Voyage d'Egypte et de Nubie, p. Mr. Fred. Louis Narden, Copp. 1657. f. mit Kpf. Engl. von Pet. Tempelmann, Lond. 1757. f. 2 B. mit K. und mit weniger Kupfern, ebend. 1757. 8. 2 B. Eben ſo, Deutſch, von Joh. Er. Eſ. Steffens, Bresl. 1779. 8. 2 B. — Ueber zwey (Aegyptiſche) Gebäude aus einem Steine . . . . eine Abhandl. von Caylus, in deſſen Abh. zur Geſchichte und Kunſt, Altenb. 1768—1769. 4. 2 B. S. 354. — Dell' Architettura Egiziana, Diſſert. d'un Corriſpondente dell' Academia delle

Scienze di Parigi, Parm. 1786. 4. — Ueber die Baukunſt der Aegypter, eine Abhandlung von C. L. Stieglitz, in dem 34ten Bde. S. 177 der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. welche auch einzeln abgedruckt worden iſt. — Ueber die, zu Rom noch befindlichen **Obelisken**, deren neune von einiger Bedeutung ſind: Degli Obeliſchi di Roma, da Mercati, R. 1589. 4. — Della Traſportazione dell' Obeliſco di Vaticano . . . dal Cav. Dom. Fontana, R. 1590. f. Neap. 1604. f. Lib. II. in cui ſi ragiona di alcune fabriche fatta in Rome e in Napoli dal Cav. D. Fontana, Nap. 1604. f. Die Fortſchaffung und Aufrichtung dieſes Obelisken war ſo merkwürdig, daß ſie zu vielen, zum Theil ſchon früher erſchienenen, Schriften, Anlaß gab, von welchen ich mich mit Anführung des Obeliſcus Vatic. . . . p. Petr. Galeſinium, R. 1587. 4. der Epiſt. Hier. Catenae de magno Obeliſco Circ. R. 1587. 4. und des Phil. Argaei De Obeliſco Comm. im 4ten Bd. S. 1893. des Gräviſchen Theſaurus begnüge. — Ath. Kircheri Obeliſcus Pamphilius, . . . R. 1650. f. — Ebendeſſelben Obeliſci Aegypt. nuper inter Iſaei R. Rudera effoſſi Interpret. R. 1666. f. — Dell' Obeliſco di C. Auguſto, di Ant. Mar. Bandini . . . R. 1750. f. mit K. C. Stuarti Epiſt. de Obel. C. Aug. R. 1750. 4. — Erklärung einer Aegyptiſchen Spitzſäule, welche die Säule des H. Johannes in Rom genannt wird, Berlin 1768. 8. —

Von der Bauart der **alten Perſer:** The ancient and royal Pallace of Perſepolis, deſtroyed by Alexander the Great. . . illuſtr. and deſcr. in XXI Copper-plates, Lond. 1739. f. (ein mittelmäßiges Werk) — Auch geben Nachrichten von dieſen Ruinen, oder handeln davon: die Voyages de Mr. Chardin en Perſe, im 9ten B. S. 73 der Amſt. Ausg. von 1711. 8. — Die Voy. de Corn. le Bruyn, Amſt. 1718. f. S. 261 u. f. — Ein Auff. des Gr. Caylus, deutſch in deſſen Abh. zur Geſchichte und Kunſt, Alt. 1768 u. f. 4. B. 1. S. 57. — Karſt. Niebuhrs Reiſebeſchr. nach Arabien, Kopenh. 1772 u. f. 4. Bd. 2. S. 121 u. f. Auch ſteht noch ein Aufſatz darüber von ihm im deutſchen Muſ. März 1788. — Perſepolis, von H. Herder im 3ten Th. S. 301 f. Zerſtreuten Blatter, Gotha 1787. 8. und auch einzeln abgedruckt. — Eine, beynahe eben ſo ſonderbare Meynung, als Saverio Minervino, in ſ. Etimologia dell Monte Volture, S. 152. über den Inhalt der Homeriſchen Gedichte äußerte, trug S. S. Witte in einer eigenen Schrift, ſo wohl über dieſe Ruinen, als die Aegyptiſchen Pyramiden vor, welche zu widerlegen, Carſt. Niebuhr ſich, im Neuen deutſchen Muſeum, December 1790 die Mühe gegeben hat. — Mehrere Schriften, die von dieſen Trümmern handeln, ſind in Guthries allgem. Weltgeſchichte, Th. 2. S. 233 der Heyniſchen deutſchen Ausg. und in J. G. Meuſels Bibl. hiſtor. B. 1. Th. 2. S. 41 u. f. angezeigt. —

Von der Bauart der **alten Griechen und Römer überhaupt:** Ratio Architecturae ant. Par. 1542. 4. — Leo Allatius de Aedificiis Rom. ſ. Romanae aedificat. c. Lael. Biſcii Patav. 1644. 8. — Parallèle des dix principaux Auteurs qui ont ecrit ſur les cinq Ordres d'Architect. oder wie es in der zweyten Auflage heißt, und auch eigentlich heißen muß, Parallèle de l'Archit. ant. et de la moderne . . . Par. 1650. f. mit 48 Kpfrt. von Freart de Chambray; verm. ebend. 1702. f. und mit den Grundſ. des Cl. Perrault, des Ch. Errand, u. d. m. in dem 4ten Bd. der Bibl. portat. de l'Architect. Par. 1766. 8. Engl. von

Evelyn, Lond. 1664. 1707. 1733. f. — Diſſertat. touchant l'Architect. ant. et l'Architect. gothique von Felibien, bey den Entretiens ſur les Vies .. des Peintr. et Archit. im 6ten B. S. 226 der Ausg. von Trevoux. — J. Schüblers Tabellen über die alte Baukunſt, Nürnb. 1732. f. — Memoire ſur l'Architect. des Anc. von Caylus, in dem 23ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. Deutſch in den Abh. zur Geſch. und Kunſt, Altenb. 1768 u. f. 4 B. 1. S. 303. — Betrachtungen über den wahren Geſchmack der Alten in der Baukunſt, und üb. deſſelben Verfall in den neuern Zeiten, in dem 4ten B. S. 411 des neuen Bücherſaales der ſch. Wiſſenſchaft. — L'Architect. des Anciens ... p. Mr. Silvy, Par. 1759. f. (Ob mehr als dieſer Band, welcher blos Anmerkungen über die doriſche Ordnung enthält, fertig geworden, weiß ich nicht?) — Della magnificenza d'Architettura de Romani, R. f. mit 40 Kpf. von Piraneſi. (Er behauptet, daß die Römer darin die Griechen übertroffen hätten. Ein Brief, über dieſes Werk von Mariette, findet ſich im 4ten B. S. 264 der Variétés litter. und Piraneſi ſchrieb dagegen Oſſervazioni, R. 1764. f. mit K. Anmerk. über die Baukunſt der Alten, entw. von Joh. Winkelmann, Leipz. 1762. 4. Frzſch. Par. 1783. 8. (S. übrigens den Art. **Antik**.) — Obſervations ſur les Edifices des anc. Peuples .... Par. 1768. 8. von Le Roi. — The Grecian Orders of Architect. delineated and explained from the Antiq. of Athens, by Steph. Riou, Lond. (1768) f. mit K. — Gaspari, Pict. Ven. Tab. XII. qua Veterum et Recent. aedificandi rationem ... exhib.... Ven. 1771. f. — Von einzelen ihrer Gebäude, als I) von den **Tempeln** derſelben: De Templis Ethnicor. von Jul. Ceſ. Bulenger, im 7ten B. S. 50 des Gräviſchen Theſ. — De Romanor. Templis von Jul. Minutolus, im 1ten Bd. S. 100 des Sallengreſchen Theſ. — De partibus Templi auguralis Tol. 1637. 8. von Joh. Bapt. Belli, im 4ten Bd. S. 543 des Grävischen Theſ. — De Templis Antiquor. Diſſert. Ioa. Kööl, Lugd. B. 1695. 4. — De' Tempij degli Antichi, ein Aufſatz von Phil. Venuti, im 2ten B. S. 211 der Saggi di Diſſert. dell' Acad. di Cortona. — Diſſertaz. ſopra al. Tempio di Diana da Efeſo da Poleni, ebend. im 1ten B. und einzeln R. 1742. 4. Ueber eben dieſen Tempel eine Abhandl. von Caylus, in den gedachten Abhandl. zur Geſchichte und Kunſt, B. 1. S. 1. — Account of a Roman Temple, von Stuckely, in den Philoſ. Transact. vom J. 1720. — Ueber die Baukunſt der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien, von Joh. Winkelmann, in dem 5ten B. S. 223 der Bibliothek der ſch. Wiſſenſch. — Die Lettera ſull' Architettura, des P. Paolo Ant. Paoli an den Abt Fea, in dem 3ten B. ſ. Ueberſetzung der Winkelmannſchen Geſch. der Kunſt, S. 129. handelt größtentheils von der Bauart der Tempel. — Beſondre Abbildungen davon liefern: Sceltà di vari Sempietti ed Sepolcri ant. di Roma, diſ. da Giamb. Montano, con le piante el alzate in Proſpettiva, da Giamb. Soria, R. 1608. f. 1638. f. 1691. f. 80 Bl. in zwey verſchiedenen Sammlungen. S. übrigens den Art. **Baukunſt**. — Das 2te Buch des 2ten Bandes von Montfaucons Antiquité expl. Vol. 2. Part. 1. S. 45. (Ein großer Theil derſelben iſt aus dem vorher angeführten Werk des Soria genommen, welches, wenigſtens in Anſehung der Aufriſſe, nicht viel Glaubwürdigkeit hat.) — Plans, Coupes, Profils, Elevations geometrales

trales et perſpectives de trois Temples ant. de Poeſtum, meſ. et deſſ. p. J. G. Soufflot, publ. p. G. M. Dumont, Par. 1764. f. 7 Bl. und bey deſſen Recueil 1767. f. — Temples anc. et modernes, ou Obſervat. hiſtor. et crit. ſur les Monumens d'Architecture grecq. et goth. p. Mr. L. M. Par. 1774. 8. mit K. — Raccolta di Tempi ant. di Franc. Piraneſe, R. 1780. f. — L'ordine dorico, oſſia il Tempio d'Ercole nella Citta di Cori da Giov. Ant. Antoni, R. 1785. f. 4 Bl. — II) Von ihren **Bädern**: De Thermis et Balneis Veter. von J. B. Caſalius, im 9ten Bd. S. 633 des Gronovſchen Theſ. — De Thermis Vet. von Andr. Baccius, im 12ten B. S. 281 des Grävischen Theſ. — De Balneis Antiquor. von Laur. Joubert, im 1ten B. S. 373 des Sallengreſchen Theſ. — De Balneis, Lib. von Jul. Ceſ. Capacci, im 9ten B. des Burmannſchen Theſ. — Terme Diocletiane, diſ. da S. Oya, intagl. da Hier. Cock, R. 1558. f. 28 Bl. — De Thermis Herculanis nuper in Dacia repertis, Diſſertat. bey Caryophili De Antiq. Marmorib. Opuſc. Traj. ad Rh. 1743. 4. — The Baths of the Romans .... by Ch. Cameron, Lond. 1772. f. 75 Bl. — Ueber die Bäder des Titus, ſ. den Art. **Antik**, S. 195. a und wegen mehrerer Schriften über die Bäder der Alten (ob ſie gleich nur mediciniſch darin betrachtet worden ſind.) Io. Alb. Fabricii Bibliogr. Antiquar. C. XXII. §. 14. S. 1004. Ed. tert. — III) Von ihren **Gymnaſien**: Ein Auſſ. des Laur. Joubert, im 1ten B. S. 333 des Sallengreſchen Theſ. — Ein ähnlicher Auſſ. von Dom. Auliſius, ebend. B. 3. S. 889. — IV) Von ihren **Theatern**: Auſſer den, bey dem Art. **Amphitheater** bereits angezeigten, hieher gehörigen, Schriften: De Theatro ... Auct. Iul. C. Bulengero Tric. 1603. 8. mit K. und im 9ten B. S. 825 des Grävischen Theſ. — Diſc. ſur la Forme et la Conſtruction du Theatre des Anc. von Nic. Boindin, in dem 1ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Mem. ſur le Théatre de C. Scribonius Curio, vom Caylus, in dem 23ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. Deutſch in den Abhandl. zur Geſchichte und Kunſt, Altenb. 1768 u. f. 4. B. 1. S. 281. — Auch finden ſich dergleichen noch verſchiedentlich abgebildet, vorzüglich in Houels Voyage de Sicile (16te Lieſer.) u. a. m. S. übrigens noch den Art. **Schaubühne**. — V) Von ihren **Waſſerleitungen**: Sext. Iul. Frontinus De Aquaeductibus Urb. Romae, Lib. II. Flor. 1513. ex rec. Poleni, Pat. 1722. 4. mit K. und auch im 4ten B. S. 1625 des Grävischen Theſ. — De Aquis et Aquaeduct. Vet. Romae, Diſſert. III. von Raph. Fabretti, mit Kupf. ebend. S. 1677. Einzeln, Rom 1680. 4. — Corſe delle Acque antiche, portate da lontani ſopra XIV. acquidotti ... da Alb. Caſſio, R. 1756. 4. 2 B. mit Kupf. — VI) Von ihren **Grabmählern**: De Romanor. ſepulchr. von Jul. Minutolus, im 1ten B. S. 126 des Sallengreſchen Theſaurus. — Sepulchri Facies M. T. Ciceronis ... in Zazyntho Inſula rep. et a F. Deſiderio Lignamineo editi, Ven. 1557. 4. De Pyramide C. Caeſtii Epul. von Oct. Falconieri, im 4ten B. S. 1461 des Gräv. Theſ. — Henr. Noriſii Cenotaphia Piſana Caji et Lucii Caeſ. ... Ven. 1681. f. und im 8ten Bde. des Burmannſchen Theſ. — De Mauſolei Archit. von Dom. Auliſius, im 3ten B. S. 889 des Sallengreſchen Theſ. Sur le Mauſolée von Caylus, in dem 26ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. der Quartausg. Deutſch in den Abhandl.

handl. zur Geſch. und Kunſt. Altenb. 1768 u. f. 4. im 2ten Th. S. 1 u. f. — Antiche Sepolchre, ovvero Mauſolei, Rom. ed Etruſchi. da P. S. Bartoli, R. 1680. und 1727. f. 123 Bl. Lat. im 12ten Bd. S. 1 u. f. des Gronovſchen Theſ. — Monumentum, ſ. Columbarium Libertorum et Servor. Liv. Auguſtae, et Caeſar. Rom. detect. in Via Appia, deſcr. et in XX aere inc. tab. illuſtr. ab Ant. Gorio, adj. not. Ant. Mar. Salvini, Flor. 1727. f. und im 3ten B. S. 1 u. f. des Poleniſchen Theſ. — Camera ed Iſcrizioni ſepolcr. de' Liberti, Servi ed Ufficiali della Caſa di Auguſta, ſcop. nella via Appia, illuſtr. da Franc. Bianchini, R. 1727. f. mit K. — Camere ſepolcr. de' Liberti ed Liberte di Livia Auguſta . . . ed altri ſepolcri, diſ. . . . da P. Ghezzi, intagl. da Fr. Aquila, R. 1731. f. 40 Bl. — VII) Von ihren **Denkmählern** andrer Art, als von **Triumphbogen und Ehrenpforten:** De Triumphis Vet. Romanor. ſcr. Ioa. Barth. Marlianus, R. 1549. Ven. 1555. 4. — Pauvini Onuphrii Faſti et Triumphi Romanor. . . . Ven. 1557. f. C. not. Io. Argoli et addit. Nic. Pinelli, Pat. 1642. f. c. not. Ioa. Henr. Maderi, Helmſt. 1675. 4. und im 11ten B. S. 1336 des Grawiſchen Theſ. mit K. — Franc. Modii Pandectae Triumph. Frcft. 1586. f. 2 Th. mit K. — De Triumphis, Spol. bell. Tropaeis, Arcub. triumph. et Pompa Triumphi Lib. von Jul. Ceſ. Bulenger, im 9ten B. S. 857 des Gronovſchen Theſ. — Veſ. Mabochus, De Triumpho R. Alcmar. 1681. 8. — Ioa. Schwede De Triumpho R. Holm. 1694. 8. — Io. Nicolai Romanor. Triumph. ſolenn. Frcft. 1696. 8. — Lebr. P. Ploettneri Comm. De Arcubus triumphal. Lipſ. 1750. 8. — Veter. Arcus Auguſtor. Triumphis inſ. ex reliq. quae adhuc Romae ſuperſunt . . . not. Io. B. Bellorii illuſtr. R. 1690. f. 52 Bl. — Arcus L. Septimii Severi Anaglypha c. explicat. Ioſ. Mar. Suareſii, R. 1676. f. — Eine Abbildung des, dem Auguſt, bey Suſa errichteten Triumphbogens findet ſich in dem Nouveau Theatre de Piemont et de Savoye, Amſt. 1725. fol. und, einzeln, gab eine Beſchreibung und Abbildung deſſelben, Paol. Ant. Maſſazza, Turin 1750, f. heraus. — Arcus Trajano dedicatus Beneventi porta aurea dictus . . . . R. 1739 und 1770. f. 9 Bl. — L'arc de Triomphe de Titus Veſpaſien, Par. 1770. f. — Sopra il gia antico arco, detto volgarmente di Portogallo, Diſſert. di Marc. Severoli in dem 1ten B. der Saggi di Diſſert. della Academ. di Cortona. Ueberhaupt ſind der vorhandenen Triumphbogen, oder vielmehr Ueberbleibſel von noch 12 vorhanden. S. übrigens in der Folge das Werk des Cleriſſeau und den Art. **Flaches Schnitzwerk.** — Von ihren **Ehrenſäulen:** Alf. Ciacconi Hiſtor. utriusque Belli Dacici a Trajano C. geſti, ex ſimulacris, quae in Columna ejusd. viſuntur, coll. R. 1616. f. mit 130 Kpfrt. Colonna Trajana . . . . diſegn. ed intagl. . . . da P. S. Bartoli, coll' eſpoſizione di Ciacconio compend. da G. P. Bellori, R. (ſ. a.) 128 Bl. Querfol. Raph. Fabretti Syntagma de Columna Trajana, R. 1683. 1690. f. mit K. Columna Trajana . . . ab Andr. Morellio accur. del. et in aere inc. nova deſcript. et obſervat. ill. cura et ſtudio Ant. Fr. Gorii Amſtel. 1752. f. — La Colonna di Marco Aurelio, ove è ſcolpito l'Iſtoria della guerra e victor. Marcomannica int. da P. S. Bartoli, e ſpieg. da G. P. Bellori, R. ſ. a. Querf. 78 Bl. (Auch finden ſich von dieſer, und der vorhergehenden, Abbildun-

bildungen in Sandrarts W. Mit lat. Titel, ebend. 1704. Querf. 80 Bl. — Io. Vignolii De Columna Imp. Antonini P. Diſſertat. R. 1705. 4. Ioſ. Caſtallionis De Columna Triumph. Imp. Antonini Comment. im 4ten B. S. 1937 des Grävischen Theſ. Piedeſtallo co'i baſſi rilievi ed iſcrizione della Colonna du' Antonino Pio . . . intagl. de Franc. Aquila, R. 1704. f. 5 Bl. Calcografia della Col. Antoniniania, div. in CL tav. ovvero la veduta, elevaz. lo ſpaccato ed i baſſi rilievi di queſto . . . monumento, R. 1779. 4. 3 Th. — Deſcription de la Colonne hiſtor. dreſſée à l'honneur de l'Empereur Theodoſe, deſſ. p. Gent. Bellin, expl. p. Cl. Fr. Meneſtrier, et gr. p. Jer. Vallet, Par. 1702. f. — Von der Columna roſtrata iſt mir keine beſondre Beſchreibung und Abbildung bekannt. — VIII) Von ihren **Landhäuſern:** De villar. antiquar. apud Rom. Structura von G. Grenius, im 1ten B. S. 681 des Sallengreſchen Theſ. — Les Plans et les Deſcriptions des Maiſons de Campagnes de Pline, Par. 1690. 8. von Felibien; auch bey ſ. Entretiens ſur les Vies . . . des Peintr. et Archit. . . . im 6ten B. S. 110 der Ausg. von Trevoux, und, unter dem Titel, Delices des Maiſons de Camp. appell. le Laurentin et la Maiſon de Toſcane, Amſt. 1736. 8. mit der, ſchon in der Idea dell' Architt. univerſale des Scamozzi befindl. Abbildung derſelben zuſammen gedruckt. Wahrſcheinlicher Entwurf von des jüngern Plinius Landhäuſe und Garten, Laurentin gen. von Frdr. Aug. Krubſacius, Leipz. 1760. 8. — The Villa's of the Ancient, illuſtr. by Rob. Caſtell, Lond. 1728. f. — Diſſertaz. . . . d'una antica Villa, ſcop. ſul doſſo del Tuſculo . . . da R. Zuzzeri, Ven. 1746. 4. — Diſſert. ſopra la Villa di Orazio Flacco, da Dom. de' Sanctis, R. 1761. 4. Decouverte de la Maiſon de Campagne d'Horace, p. Mr. Capmartin de Chaupy, Rome 1767-1769. 8. 3 Th. — Ruins of the Pallace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia, by Rob. Adams, Lond. 1764. f. mit 61 Kpfrt. — Ein Plan von der Villa Adriani, Flor. 1780. f. 6 Bl. — Auch finden ſich Nachr. und Abbildungen von dergl. in den Oeuvr. d'Architect. . . . de Mr. Peyre, Par. 1765. f. — IX) Von ihren **Wohnhäuſern:** De Romanor. Domibus, von Jul. Minutolus, im 1ten Bd. S. 71 des Sallengreſchen Theſ. — Il Palazzo d'Ceſari, illuſtr. da Fr. Bianchini, Ver. 1738. f. mit K. Lat. und Ital. — X) Beſchreibungen und Abbildungen von noch vorhandenen **Ueberbleibſeln der alten Bauart, in einzeln Ländern oder Städten:** The Ruins of Palmyra, otherwiſe Tedmor in the Deſert by Dawkins and Wood, Lond. 1753. f. mit 5 Kpfrt. — The Ruins of Balbeck, otherwiſe Heliopolis, in Paelo-Syria, von ebend. Lond. 1757. f. mit 46 Kpfrt. Deutſch, von C. Frdr. Brucker, Augsb. 1769 und 1782. f. — Von **Griechenland:** Ionian Antiquities . . . by R. Chandler, M. A. N. Revett and W. Pars, Lond. 1769. f. mit 28 Kpfrt. — Les Ruïnes des plus beaux Monumens de la Grece . . . . p. Mr. le Roi, Par. 1758. f. 2 Th. verb. 1769. f. 2 Th. mit 61 Kpfrn. Voyage prittoreſque de la Grèce, (von dem Grafen Choiſeul Gouffier) Par. 1782. f. bis jetzt nur ein Band, mit 126 Kpfrt. Deutſch, gröſstentheils nur der Text, Gotha 1780 u. f. 8. — The Ruins of Athens, by R. Sayer, Lond. 1759. f. mit 12 Kupfrt. Deutſch, Augsb. 1764 und 1782. f. The Antiquities of Athens, meſured and delineated, by J. Stuart and Nic. Revett, Lond. 1762 bis 1790.

1790. f. 2 Bde. mit Kpfr. — Von **Italien überhaupt:** I Veſtigi delle Antichità di Roma, Tivoli, Pozzuolo etc. da Egid. Sadeler, Praga 1616. 50 Bl. Querf. — Vet. Latii Antiq. Veſtigia, Urbis Moenia, Pontes, Templa, Balnea etc. aen. tab. inc. R. 1751. f. — Repreſentation des plus celebres Monumens de l'Antiquité en Italie, deſſ. p. C. Cleriſſeau, gr. p. D. Cunego, Londr. 1766. f. (Dieſe Denkmähler ſind, der Bogen des Trajan zu Benevent, das Innre des Tempels der Eintracht, der Tempel des Serapis zu Puzzuoli, ein altes Grabmahl, der Tempel des Anton. und der Fauſta, der Bogen zu Pola in Iſtrien, der Tempel zu Pola, das Thor von Cumä, Arco felice gen. der Bogen des Sept. Severus und Caracalla, der Tempel des Jupiter Stator, der Tempel der Venus auf der Küſte von Baja, und das Grabmahl Virgils) — Veteris Latii Antiquitatum ampliſſima collectio, in qua . . . Urbes, Villae, Templa, Balnea, Pontes, Piſcinae . . . deſcrib. et plus quam CXL tab. aen. exhib. . . . Rom. 1769 und 1780. Querf. 2 B. von Red. Venuti. — Collection de Monumens d'Architect. . . . Par. 1784. f. 50 Bl. von Renard — Von **einzelen Städten, als von Rom:** Speculum romanae magnificentiae, Ant. Lafrerii Formis, R. 1552. f. 118 Bl. ebend. c. Ducheti P. de Nobilibus, 1563-1582. f. 109 Bl. worunter ſich aber auch viel Statuen befinden. — I Veſtigi dell' Antichità di Roma, rac. e ritratti in perſpectiva . . . da Stef. du Perac. R. 1569-1575 und 1653. 46 Bl. Querf. — Urbis Romae Aedificior. illuſtr. quae ſuperſunt Reliquiae, a Io. Ant. Doſio, ut hodie cernuntur, ſtilo ferreo deſcr. et ab Io. B. de Cavalleriis aen. tab. inc. Repraeſentat. ſ. l. 1569. f. 50 Bl. — Le Antichità della Citta di Roma, di And. Palladio, Ven. 1570. f. R. 1576 und 1600. 8. — Diſc. ſopra le Antichità di Roma, da Vinc. Scamozzi, con XL tav. intagl. da B. Pittoni, Ven. 1583. f. — Der 1te und 2te Th. von Lud. Demontioſii Gallus Romae Hoſpes . . . R. 1585. 4. handelt von den alten Gebäuden zu Rom. — Alexand. Donati Roma vetus et recens, R. 1633. 4. Amſtel. 1695. 4. und im 3ten Bde. S. 469 des Gräviſchen Theſ. — Roma antica, Lib. VIII. da Fam. Nardini, R. 1666 u. 1704. 4. — Verm. mit der Beſchreibung des neuen Roms von Venuti, R. 1767. 8. 8 B. mit K. Das erſtere Werk allein, R. 1771. 8. 4 B. mit K. Lat. von Jac. Tollius, in dem angeführten Theſaurus, B. IV. S. 877. mit K. — Fragmenta veſtigii veteris Romae ex Lapidibus Farneſianis . . . c. not. Pet. Bellorii, R. 1673 und 1682. f. und im 4ten Bd. S. 1955 des Gräviſchen Theſ. Verm. mit Anm. von Amaduſi, und ſechs neuen Platten, ebend. 1764. f. mit 26 Kpfrt. — Les Edifices antiques de Rome, deſſ. et meſurés très exactement, par Ant. Des Godets, Par. 1682. 1697 und 1779. f. Engl. von Marſhall, Lond. 1771. f. mit 137 Kupf. — Ioa. Ciampini Veter. Monumenta, in quibus praecipue muſiva opera, ſacrar. profanarumque aedium ſtructura . . . diſſert. et icon. illuſtr. R. 1690-1699. f. 2 B. ebend. 1743-1747. f. 2 Bde. — Monumenta Rom. Magnitudinis, quae urbem illam velut redivivam exhibent, c. de Rubeis, R. 1699. 138 Bl. Querfol. von P. S. Bartoli. — Bonav. ab Overbeke Reliq. ant. Urbis Romae, a Mich. ab Overbeke ed. Amſtel. 1708 und 1763. f. Ital. von Amiconi, Londr. 1739. f. 3 Th. mit 146 Bl. — Le Veſtigi e Rarità di Roma ant. ric. e ſpieg. da Franc. de' Ficoroni, R.

1744. 4. mit K. — Delle Magnificence di Roma antica e moderna, da Giuſ. Vaſi . . con una ſpiegazione dal P. Giuſ. Bianchini, R. 1748 und 1761. kl. Fol. 10 B. — Antichità Rom. de' tempi della Republ. e de' primi Imperatori, diſ. ed inc. da Giamb. Piraneſi, R. 1748 - 1756. f. 250 Bl. 4 Thle. — Le Rovine dell' Caſtello dell Acqua Giulia . . . da Giov. B. Piraneſi, R. 1761. f. 48 Bl. — Il Campo Marzio dell' antica Roma, von ebend. Rom 1762. f. mit 48 K. — Les plus beaux Monumens de Rome anc. . . . deſſ. et gr. en CXX pl. Par. 1761 und 1775. f. von Barbault, nachgeſt. von G. Chr. Kilian, Augsb. 1767. f. — Journal de Rome, ou Collection des anc. Monumens, qui exiſtent dans cette Capitale . . . . Par. 1766. f. — Veduti degli antichi Veſtigi di Roma, di Al. Giovannoli, R. (ſ. a.) 106 Bl. Querf. — Nuova Racc. degli megliore Vedute antiche e mod. di Roma, da Giov. Caſſini, R. 1771. f. 80 Bl. — Auch giebt es, auſſer den, vorher bereits angeführten, noch viele Beſchreibungen von Rom überhaupt, ſo wie von den römiſchen Alterthümern, in welchen ſich Nachrichten von den Ueberbleibſeln der alten Baukunſt daſelbſt finden. S. die Art. **Amphitheater**, S. 127. b. und **Antik**, S. 188. b. — **Von andern Städten Italiens:** Antichità di Cora, deſcr. ed inc. da Giov. B. Piraneſi, R. 1764. f. 11 Bl. — Le Antichità d'Albano e di Caſtel Gandolfo . . . da Giov. B. Piraneſi, R. 1764. f. 40 Bl. — Sei Vedute delle Ruine di Peſto . . . Nap. 1765. f. The Ruins of Poeſtum, or Poſidonia, Lond. 1767. f. 4 Bl. The Ruins of Poeſtum . . . by Th. Major, Lond. 1768. f. mit 24 Kpfrt. Engl. und Frzſch. Nachgeſtochen von Albr. Heinr. Baumgärtner, Würzb. 1781. f. 30 Bl. Avanzi dell' Antichità eſiſt. a Pozzuoli, Cuma e Baja, Nap. 1768. f. 107 Bl. wovon aber nur 69 dergleichen Ueberbleibſel darſtellen, Lat. und Ital. von P. Ant. Paoli, wozu noch 6 beſondre Abhandlungen von ebendemſ. unter dem Titel: Rovine della Citta di Peſto . . . R. 1784. f. lat. und ital. mit vielen Kupfern erſchienen, unter welchen ſich 45 Bl. mit Ueberbleibſeln alter Baukunſt befinden. S. auch noch die, vorher angezeigten Blätter von den **Tempeln**. — Lettera ſopra l'antico Edificio di Ravenna, detto volgarmente la Rotonda, del C. Pa. Gamba Ghiſelli, R. 1765. 4. — Delle Antichità di Rimini, da Tom. Temanza, Lib. II. Ven. 1741. f. mit K. — In den Obſervat. ſur Herculanum, p. Mr. Bellicard, Par. 1754. 8. finden ſich Beſchreibungen und Abbildungen von einigen daſelbſt entdeckten Gebäuden. Auch hat Hamilton von den Ueberreſten und Trümmern dieſer Gebäude ein eigenes Werk herausgeben wollen; aber, ob es erſchienen iſt, weiß ich nicht. — **Von Sicilien:** In des P. Pancrazi Antichità Sicil. Nap. 1751. f. 4 Th. in 2 Bd. finden ſich Abbildungen von Ueberbleibſeln alter Gebäude in Sicilien; beſſer in des d'Orville Sicula . . . Amſt. 1764. f. vorzüglich aber in den, bey dem Art. **Antik**, S. 193. b. angezeigten beyden Voyages pittor. — **Von Frankreich:** Antiquités de la France, p. Ch. L. Cleriſſeau, Par. 1778. f. — Notices and Deſcriptions of the Antiq. of the Provincia Romana of Gaul, now Provence, Languedoc and Dauphiné, by Gov. Pownall, Lond. 1787. 4. mit K. — Uebrigens findet ſich in Fabricii Bibliogr. antiq. C. XXII. §. 12–14. ein Verzeichniß von Schriftſtellern und Schriften, welche über die Bauart der Alten geſchrieben haben. —

Von der **gothiſchen** Bauart: Ein Brief über die gothiſche Baukunſt, in den Mem. de Trevoux, Auguſt 1759. Deutſch, im Hamburger Magaz. B. 24. St. 4. — Saggio ſopra l'Architettura gothica, Liv. 1766. 8. — Von deutſcher Baukunſt 1773. 8. Imgl. im 4ten B. S. 95 von J. W. Göthens Schriften, Berl. 1779. 8. und in G. Huths allg. Magazin für die bürgerliche Baukunſt, Th. 1. S. 84. vergl. mit der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 14. S. 287. — Geſchichte der gothiſchen Baukunſt, aus dem Engl. in dem 4ten B. der Auswahl der nützlichſten und unterhaltendſten Auſſ. aus den Brittiſchen Magazinen, Leipz. 1786. 8. — Ueber die Entſtehung und den Fortgang der gothiſchen Baukunſt . . . von Pownall, in dem 9ten B. der Archaeologia, or Miſcell Tracts, Lond. 1789. 4. — In dem 34ten der Briefe über Rom . . von Chrſtn. Traug. Weinlich, Dresden 1787. 4. findet ſich etwas hierüber, welches in G. Huths allg. Magaz. der bürgerl. Baukunſt, Th. 1. S. 80 eingerückt worden iſt. — Auch gehören noch hieher: Hiſt. de la Diſpoſition et des Formes differentes que les Chrétiens ant données a leur Temples, Par. 1759 und 1764. 8. von Le Roi, Deutſch bey des Abt Laugier Anmerk. über die Baukunſt, Leipz. 1768. 8. — Hiſtoriſch-Architect. Beobacht. über die Bauart der chriſtl. Kirchen, von A. Hirt, in dem 1ten Th. der Zeitſchrift: Italien und Deutſchland, Berl. 1789. 8. — M. Oſ. Schadaei ausführliche Beſchreibung des Münſters in Strasburg, Strasb. 1617. 4. Strasburger Münſter- oder Thurmbüchlein . . . von S. G. H. Behr, Strasb. 1744. 8. — Beſchreibung der Münſter Kirche zu Baſel, Baſ. 1788. 8. —

Von der Bauart der **neuern europäiſchen Völker überhaupt:** Vues et Perſpectives des plus beaux Chateaux, Palais et Jardins de l'Europe, p. Schenck, Amſt. Querf. 3 B. — Collection de Villes, Chateaux, Edifices, Theatres, Places publ. Colonnades, et ce qu'il y a de plus remarquable dans toute l'Europe, avec leur explicat. . . . . Par. 1765. f. (Ob mehr, als dieſer erſte Theil erſchienen iſt, weiß ich nicht?) — Plans et Elevations de div. Batimens en Europe, ſ. a. 52. Bl. — Von der Bauart der **Italiener**, und zwar von **Rom** überhaupt: Il nuovo Teatro delle Fabriche ed Edificii in Proſpettiva di Roma moderna, Lib. IV. dato in luce da Gio. Giac. Roſſi . . . Roma 1665-1699. Querf. 88 Bl. — Studio d'Architetture civile ſopra gli Ornamenti di Porte e Fineſtre, tratti da alcune fabbriche di Roma . . . publ. da Dom. Roſſi, R. 1702-1721. f. 3 B. mit 287 Kpfrn. Ein Theil davon nachgeſtochen zu Augsburg, ſ. a. — Vedute varie di Roma ant. e moderna, diſ. ed intagl. da celebri Autori, R. 1745. f. — Vedute di Roma da Giov. B. Piraneſi, 112 Bl. Querfol. — Les plus beaux Edifices de Rome moderne, ou Rec. des plus belles Vues des principales Egliſes, Places, Palais, Fontaines . . . deſſ. p. Jean Barbault . . R. 1763. f. 44 Bl. (Sehr ſchlecht gerathen) — Noveau Rec. des Vues des principales Egliſes, Places, Rues et Palais de Rome moderne et des plus beaux Monumens de Rome anc. dans l'etat qu'ils ſe trouvent aujourd'hui . . . R. 1776. f. 61 Bl. — Nouv. Rec. des Vues des plus beaux reſtes de Rome anc. et des plus belles Egliſes, Places, et Fontaines de Rome moderne 4. 50 Bl. — Architect. Monumente, geſ. und gez. zu Rom von G. M. Oppenort, f. 24 Bl. — Le Fabbriche di Roma, in alzate da Siſto V. da Franc. Collignon, Rom. 1650.

1650. f. — Vedute delle Fabbriche di Roma, fatto fare da Aleſſandro VII. diſ. ed intagl. da Giamb. Falda, R. 1665. f. — Von **Kirchen zu Rom** beſonders: Inſign. Romae Templor. Proſpectus ... c. Plantis ac Menſuris a Io. Iac. de Rubeis, Romae 1683 und 1780. f. Wahrſcheinlicher Weiſe iſt das Werk aber älter; denn es iſt eben dasjenige, welches von Sandrart, beynahe unter eben demſelben Titel, vielleicht ſchon im J. 1679 und hernach, als der 2te Th. ſ. Alten und Neuen Roms, 1685. f. herausgegeben wurde, und das ſich im 1ten B. der n. Ausgabe ſ. W. befindet; es beſteht aus 73 Bl. worauf 47 Kirchen abgebildet ſind. — L'Architettura della Baſilica di S. Pietro in Vaticano, Opera di Brad. Lazzari, Mich. Angel. Buonarotti, Carlo Maderni ... da Giov. B. Coſtaguti, R. 1624 und 1648. f. 30 Bl. Il Tempio Vaticano ... da Carlo Fontana, R. 1694. f. mit K. Lat. und Ital. Templi Vaticani Hiſtoria a P. Phil. Bonanni .. R. 1696 und 1700. f. (Enthält die innern Verzierungen der Kirche.) Deſſeins de toutes les Parties de S. Pierre de Rome, p. le S. Jacq. de Tarade, Par. 1713. f. 13 Bl. Memorie iſtor. della grand Cupola di S. Pietro da M. Poleni, Pad. 1748. f. mit 100 Kupf. Suite des Profils de l'Egliſe de S. Pierre, p. Mr. Dumont, Par. 1765. f. 14 Bl. Suite des principales parties de l'Egliſe de S. Pierre, von ebend. Par. 1765. f. 64 Bl. Architettura ed Ornati della Loggia del Vaticano opera del celebre Raffaele Sanzio ... R. 1783. f. 28 Bl. Auch gehören hieher noch die Sacrar. Vaticanae Baſil. Cryptar. Monumenta, aen. tab. inc. a P. L. Dionyſio, Commentar. illuſtr. Ang. Gabrielis, R. 1773. f. mit 73 Kpfrn. (eines Werkes hierüber, von M. Ang. Boldetti nicht zu gedenken.) Ferner ſind von dieſer Kirche, und dem Vatican überhaupt, verſchiedene beſondre Beſchreibungen vorhanden, von welchen ich mich, mit der Anzeige der folgenden begnüge: Della Baſilica di S. Pietro in Vaticano, Lib. II. opera di Raf. Sindone e Ant. Martinetti, R. 1750. 8. 2 B. Nuova Deſcriz. del Vaticano o ſià della S. S. Baſilica di S. Pietro, da Giov. P. Chattario, R. 1762. 12. 3 B. mit Kupf. Deſcrizione dell Palazzo Apoſtol. Vaticano, Op. poſth. d'Agoſt. Taja, accreſc. (da Giov. Bottari) R. 1750. 8. — Deſcriptio Templi S. Mariae Majoris, Auct. P. de Angelis, R. 1621. f. — Opera del Cav. Franc. Boromino, cavata da ſuoi originali, cioè la chieſa e la Fabbrica della Sapienza di Roma ... data in Luce da Seb. Giamini, R. 1720. f. 46 Bl. — Ebendeſſelben Oratorio e Fabbrica per l'abitaz. de' P. P. dell' Oratorio di S. Filippo Neri ... da Seb. Giamini, R. 1725. f. lat. und ital. mit 67 Bl. – Auch gehören noch zu den Kirchen die Diſegni di Altari e Cappelle nelle Chieſe di Roma de' più celebri Architetti, da Gian. Giac. Roſſi, R. fol. 50 Bl. aus welchen die Sandrartſchen Altaria et Sacella varia Templor. Romae, 40 Bl. die zuerſt in der Academia, dann im 1ten Th. des alten und n. Roms, und endlich im 2ten B. der n. Ausg. ſ. W. erſchienen, gezogen worden ſind. Und eine allgemeine Beſchreibung davon liefert das — Studio d'Architettura, Pittura e Scult. nelle Chieſe di Roma da Fil. Titi, R. 1674. 1721. 1763. 12. — Von **Palläſten zu Rom** beſonders: Palatia Procerum Urbis Romae .. a Hier. Francini, R. 1582. f. — Palazzi di Roma de' più celebri Archit. diſ. da Piet. Ferrerio Lib. II. Querfol. 100 Bl. aus welchen Sandrart ſ. Palatia

latia Romana, Nor. 1694. f. und im 3ten B. der neuen Ausg. ſ. W. in 74 Bl. beſtehend, genommen hat. — Nuovi Diſegni dell' Architetture e Piante de' Palazzi di Roma de' più celebri Archit. diſegn. de intagl. da Giov. B. Falda, dati in luce da Gio. Giac. Roſſi, R. fol. 142 Bl. — Teatro degli Palazzi in proſpettiva di Roma moderna, diſ. e intagl. da Aleſſ. Specchi, c. direttione e cura di Dom. de' Roſſi. R. 1699. Querf. 142 Bl. — Aereae Capitol. et adjacent. Portic. Scalar. Tribunal. ex Mich. Ang. Buonarotti Archit. R. 1567. f. Porticus et Palatii Capitol. Aſpectus, R. 1568. f. Capitolii Romani Effigies von E. Burette, Par. 1649. f. 10 Bl. (Nachrichten von mehrern Blättern, welche Gebäude des Michel Angelo darſtellen, liefern die Nachr. von Künſtlern und Kunſtſachen, Leipz. 1768. 8. S. 249. Auch ſind Abbildungen davon in dem Cours d'Architecture, qui comprend les Ordres de Vignole, Par. 1760. 4. 2 B. von Mariette zu finden.) — Villa Borgheſe . . . deſcr. da Iac. Manilli . . R. 1650. 8. Lat. von Haverkamp im 8ten B. des Burmannſchen Theſ. Villa Borgheſe . . . da Dom. Montelatici, R. 1700. 8. — Villa Pamphylia, ejusque Palatium, c. ſ. Proſpectibus, et ejusd. Villae Deſcr. R. ſ. a. f. 64 Bl. Ob dieſes die, von Dom. Barriera, auf 84 Bl. Fol. herausgegebene Abbildung dieſer Villa iſt, weiß ich nicht? — Von eben dieſem Künſtler ſind Ausſichten von der Villa Aldobrandini, auf 7 Bl. Fol. ſo wie von Domenico Fiorentino die Villa Aldobrandina a Tuſculano mit ihren Gärten und Brunnen 1647. f. 20 Bl. geliefert worden. — Die, in der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. V. S. 165. Leipz. 1762. 8. angezeigte Abbildung des Pallaſtes Caprarla, iſt mir nicht näher bekannt. — Von **Brunnen zu Rom:** Fontane div. di Roma, Tivoli e Fraſcati, int. da Dom. Barriera, e Giov. Maggi, R. 1618. Vier ganze und 44 halbe Blätter. — Fontane di Roma nelle Piazzi a Luoghi pubbl. diſegn. ed intagl. da Giov. B. Falda, 33 Bl. Querfol. — Fontane nelle Ville di Fraſcati, diſ. ed int. da Giov. B. Falda, 18 Bl. Querf. — Fontane de' Palazzi e de' Giardini di Roma, co' loro proſpetti ed ornam. diſ. ed intagl. da Giov. Franc. Venturini, 28 Bl. Querf. — Aus den drey leztern Sammlungen ſind die Sandrartſchen römiſchen Brunnen, Nürnb. 1685. f. und im 3ten Th. der n. Ausg. ſ. W. 42 Bl. welche 27 Brunnen darſtellen, genommen. — Fontane del Giardino Eſtenſe in Tivoli, co' loro Proſpetti e Vedute, e colla caſcata del fiume Aniene, detto volgarmente Teverone, diſ. ed int. da G. F. Venturini 29 Bl. — Auch werden die 4 leztern Sammlungen, welche überhaupt 108 Bl. enthalten, unter einem gemeinſchaftlichen Titel von den römiſchen Buchhändlern verkauft. — Fontaines des Environs de Tivoli, Par. 1770. f. — Von den **Gärten zu Rom**, ſ. d. Art. **Gartenkunſt**. — Noch gehört zu der Baukunſt von **Rom überhaupt:** Briefe (36) über Rom . . . von Chrſtn. Traugott Weinlich, Dresden 1782 bis 1787. 4. 3 B. — Und von den Beſchreibungen des neuen Roms: Accurata e ſuccinta Deſcrizione topogr. ed iſtor. di Roma moderna, op. poſth. dell' Ab. Rid. Venuti . . . R. 1766. 4. mit 54 Kupf. — Uebrigens ſind von ſehr vielen Römiſchen, alten und neuen Gebäuden noch die Anſichten und Proſpecte von ſehr vielen Künſtlern geſtochen worden, welche anzuführen der Raum mir verbietet. — Von der **Bauart zu Neapel:** Facciate delle Chieſe, Palazzi etc. della Citta di Napoli,

poli, Nap. ſ. a. Längl. Q. — Dichiarazione dei Diſegni del Reale Palazzo di Caſerta ... Nap. 1757. f. 14 Kpfrbl. und 19 S. Beſchr. Der Architect. war Luigi Vanvitelli. — Grand Golfe de Naples, ou Rec. des plus beaux palais de la dite Ville, par Mr. Giraud 1771. f. 30 Bl. — Von **Florenz:** Studio d' Architettura Civ. delle Fabriche di Firenze ... colle miſure, piante modini e profili da Ferd. Ruggieri, Fir. 1722 u. f. 4 Th. mit 277 Kpfrt.. Die 2te Ausg. führt den Titel: Scelta di Architett. ant. e moderne della Citta di Firenze, opera dal cel F. Ruggieri .. publ. da Giuſ. Bouchard, Fir. 1755. f. 4 Bde. — Scelta di XXIV Vedute delle principali Contrade, Piazze, Chieſe e Palazzi della Citta di Firenza. Fl. f. — Vedute delle Ville ed d'altri Luoghi della Toſcana, Fir. 1757. Querfol. 51 Bl. — Deſcriz. e Studi dell' inſigne Fabrica di S. Maria del Fiore ... int. da Bern. Sanſ. Sgrilli, Fir. 1733. f. — Deſcrizione delle Fontane e fabbriche dell Pratelino, del S. Bern. Sanſ. Sgrilli, Fir. 1762. f. 12 Bl. — La Libreria Medico-Laurenziana, Archit. di Mich. Angelo Buonarotti ... Fir. 1739 und 1759. f. mit 22 Kpfrt. — Von **Venedig:** Le Fabriche e Vedute di Venezia in Proſpettiva, diſ.... ed int. da Luca Carlevariis, Ven. 1703. f. 103 Bl. — Teatro delle Fabbriche più conſpicue in proſpettiva della Citta di Venezia, Ven. ſ. a. f. 4 Th. Palazzi di Venetia, Querfol. 307 Bl. — L'auguſta ducale Baſilica dell' Evang. S. Marco ... colle notizie dell ſuo Inalzamento, Architettura... Ven. 1761. f. mit 11 Kupfrt. — Magnificentior. ... Urbis Venetior. Proſpectus, quos olim Mich. Marieſchi depinxit .... Ven. 1741. f. 17 Bl. — Le delizie del Fiume Brenta, eſpreſſe ne' Palazzi e Caſini ſituati ſopra le ſue ſponde ... da Coſta ... Ven. 1750. f. — Von **Genua:** I Palazzi di Genova ... da P. P. Rubens, Antv. 1622. 1652. 1708. 1755. f. 2 Bl. 139 Bl. (Es wird auch mit dem franzöſ. Titel: Architect. Ital. cont. les Plans et Elevat. des plus beaux edifices de Gènes verkauft.) — Von **Meyland:** Piante della Citta, Piazze etc. di Milano ... da Giov. B. Peſti, Mil. 1707. f. — De praeclaris Mediolani Aedif. a Pet. Gratiolio, Med. 1735. 4. mit v. K. — Von **Piſa:** Ioſ. Martini Theatrum Baſilicae Piſanae ... R. 1705 bis 1723. f. 2 Bd. mit 32 Kpfrt. — Von **Turin:** Deſcriz. dell. Palazzo, detto la Veneria .. diſ. da Amadeo, C. di Caſtellamonte, Tor. 1672. f. 62 Bl. — Modello della Chieſa di S. Filippo, inv. da Ivvara, Tor. 1758. f. — Von **Vicenza:** Bey dieſer Stadt läßt ſich der Anfang mit denjenigen Werken machen, welche **die Gebäude einzeler italieniſcher Baumeiſter überhaupt** darſtellen, als des **Palladio:** Le Fabriche e i Diſegni di Andr. Palladio ... publ. da Ottav. Bert. Scamozzi, Vic. 1776 bis 1785. f. 5 Th. Diſcorſo del Teatro di Ant. Palladio in Vicenza, Pad. 1733 und 1749. 8. Deſcription du Théatre de la Ville de Vicenze ... levé et deſſ. p. Mr. Patte, Par. 1780. 4. — Des **Vignola:** Opere d'Architettura di Iac. Barozzio da Vignola, rac. e poſte in luce da Franc. Villamena, Rom. 1617. und 1753. f. 150 Bl. —

Von der Bauart in **Spanien:** Theatrum Hiſpaniae, exhib. Urbes, Villas etc. edente P. van den Berge, Amſt. f. 58 Bl.

Von der Bauart in **Frankreich überhaupt:** Les plus excellens Baſtimens de France ... p. Jacq. Androu-

Androuet du Cerceau, Par. 1576 und 1615. f. 3 B. — Vues des plus beaux Batimens de France, Par. chez Mariette, Querfol. 310 Bl. Ob dieſes die, von dem H. v. Murr, in ſ. Biblioth. de Peinture, S. 637. angeführte Architecture franc. . . p. Mr. Mariette, Par. 1727. f. 3 B. iſt, weiß ich nicht zu beſtimmen. — Plans et Elevations de diverſes Edifices en France et en Allemagne f. 103 Bl. — Paris et la Province, ou Choix des plus beaux Monumens d'Architect. anc. et moderne en France, deſſ. p. Sergent et Feſſard, gr. p. J. A. le Campion. f. — Von **Paris** beſonders: Rec. des Plans. Profils et Elevations de pluſieurs Palais, Chateaux, Egliſes, und Rec. de pluſieurs portes des principaux Hoſtels et Maiſons de Paris, et des plus conſiderables Autels des Egliſes, deſ. et gr. p. Jean St. Marot, fol. und 4. mehr als 190 Bl. (Ein Verz. dieſer Blätter findet ſich in dem Cabinet des Singularités d'Architecture, Peint. Sculpt. etc. par Florent le Comte, B. 1. S. 184 der Brüßler Ausg. von 1702.) — Augment. des nouveaux Batimens de Paris, p. P. Muet, Par. 1647. f. — Architect. françoiſe, ou Rec. des Plans, Elevat. Coupes et Profils des Egliſes, Maiſons Roy. Palais, Hôtels et Edifices les plus conſiderables de Paris p. J. Fr. Blondel, Par. 1752 bis 1756. f. 6 Thle. mit 499 Kpfrn. — Plans et Elevat. des Edifices, qui ſe trouvent à Paris et a Verſailles fol. 24 Bl. — Vues des plus beaux Monumens et Edifices de Paris, p. Durand, 50 Bl. — Theatre des plus beaux Monumens de Paris, compr. ſes Palais et Hôtels, Par. 1770. f. — Vues de Paris et de Verſailles, p. Rigaud, Querfol. 65 Bl. — Deſcription générale de l' Hôtel Roy. des Invalides, Par. 1683. f. mit 18 Kpfrt. Plans Elevat. Vues, Coup. Profils, von eben dieſem Hotel, 1687. f. 20 Bl. Deſcript. de l'Egliſe Roy. des Invalides, p. M. Felibien 1702. 12. 1706. f. mit K. Hiſt. de l'Hotel R. des Invalides . . . p. J. J. Granet, P. 1736. f. Hiſt. de l'Hôtel Royal des Invalides, p. Mr. l'Abbé Perau ... contenant les Plans, Coupes et Elevat. geometr. de cet Edifice, deſſ. et gr. p. Mr. Cochin, Par. 1756. f. mit 103 Kupfern. — Tableau de la Maiſon des Enfans trouvés à Paris, p. M. M. Natoire et Feſſard, Par. f. — Von den ehmahligen königlichen **Schlöſſern beſonders**: Vues des Maiſons Royales . . . . f. 46 Bl. — Plans, Profils, Elevat. et Vues de differentes Maiſons Royales, f. 26 Bl. — Vues, de Verſailles mit Innbegriff der Statuen, Vaſen 82 Bl. aber nur 44 in Beziehung auf Bauart.) — Plans, Elevat. et Vues du Chateau de Verſailles, f. 28 Bl. — Grottes, Labyrinthes, Fontaines et Baſſins de Verſailles f. 53 Bl. — Deſcript. de la Grotte de Verſailles, Par. 1699. f. 20 Bl. Nachgeſt. von Krauß, Augsb. f. 20 Bl. — Le Labyrinthe de Verſailles, 8. 40 Bl. — Plans, Elevat. et Vues des Chateaux du Louvre et des Tuilleries, f. 40 Bl. — Verſailles immortaliſé . . . p. le Sr. Jean. B. Monicart .. Par. 1720. 4. mit Kupf. von verſchiedenen Meiſtern. Dieſe ſämmtlichen Werke gehören eigentlich zu dem ſo genannten Cabinet du Roi de France; aber, auſſer dieſen ſind auch noch, von le Pautre, Plans gen. de Verſailles, f. 13 Bl. — Ferner, Plans, Profils et Elev. de Verſailles, avec les Boſquets et les Font. deſſ. p. Girard, Par. 1716. f. — Vues, Perſpect. et Plan du Chateau, et des Fontaines et Caſcades au jardin de Verſailles, p. M, M. Menant,

nant, Salle etc. f. — Vues des beaux endroits des Jardins et Maiſ. Roy. et du Chateau de Verſ. von Demartain f. 16 Bl. — Auch glaube ich von den mancherley Beſchreibungen von Paris, wenigſtens einige hier anzeigen zu müſſen: Deſcription nouv. de ce qu'il y a de plus remarquable dans Paris, p. Germ. Brice P. 1684. 12. ebend. 1717. 8. 3 B. 1752. 8. 4 B. mit K. — Paris anc. et nouv. p. le Maire, Par. 1685. 12. 3 B. — Deſcription de Paris, de Verſailles, de Marly, de Meudon, de St. Cloud etc. par Piganiol de la Force, Par. 1717 u. f. 8. 8 B. mit K. — Almanac pittor. et hiſtor. des riches Monumens de la Ville de Paris, et de ce qu'il y a de plus curieux en Architecture, Peint. Sculpt. et Grav.... p. Mr. Hubert, P. 1765 u. 1780. 12. 2 B. —

Von der Bauart in England: Oxonia illuſtrata, ſ. omnium cel. iſtius Univerſit. Collegior. aular. . . . nec non totius Urbis Scenographia, del. et ſculpſ. Dav. Loggan, Oxon. 1675. f. Deſcription of the Radclife Library at Oxford, by J. Gibbs, Lond. 1747. f. — Vitruvius Britannicus, or the Brittiſh Architect, cont. the Plans, Elevations and Sections of the regular Buildings, both public and private . . . by Colin Campbell, Woolfe and Gandon, Lond. 1717 bis 1725. f. 5 B. — Britannia Illuſtrata, or Views of the Royal Palaces, as alſo of the principal Seats of the Nobility and Gentry of Great Britain . . . Lond. 1720. f. 2 B. 182 Bl. — The moſt notables Antiq. of Great Britain, by Inigo Jones, Lond. 1725. f. — Views of all the Cathedrals of England and Wales, and other Buildings, by Cole f. 52 Bl. — Plans, Elevat. Sect. Chimney Pieces and Ceilings of Hougthon-hall, built by S. R. Walpole, deſ. by Ware, Lond. 1735 und 1760. f. 35 Bl. — Plans, Elevat. and other Ornaments of the Manſionhouſe at Doucaſter, by Paine, Lond. 1751. f. — Plans, Elevat. and Sect. of Holkham in Norfolk publ. by Brettingham, Lond. 1761 und 1773. f. (Kent war der Baumeiſter; und das Gebäude iſt ſein beſtes Werk.) — Plans, Elevat. Sect. and perſpect. Views of the Gardens and Buildings at Kew, by W. Chambers, Lond. 1763. f. — Plans, Elevat. and Sections of Buildings, execut. in the Counties of Norfolk, Suffolk, Yorkſhire etc. by John Soane, f. 47 Bl. — Plans, Elevat. and Sections of the Houſe of Correction for the County of Middleſex . . . by Ch. Middleton, f. 53 Bl. — Elevat. of the new Bridge at Blak Friars mit den Plans, Elevat. and Sections of the Machines and Centering, by R. Balduin, f. — London and Weſtminſter improved, illuſtrated by Plans . . . . by J. Gwynn, Lond. 1766. — Critical Obſervat. on the Buildings and Improvements of London; Lond. 1770. 4. — A critical review of the public Buildings in London 1783. 8. — Unter den bloßen Beſchreibungen iſt John Entiks New and accurate Hiſtory and Survey of London, Weſtminſter, Southwarth, Lond. 1767. 8. 4 B. meines Wiſſens, eine der beſſern. — Auch ſind eine Menge Ausſichten von den engliſchen Landhäuſern, Ruinen u. d. m. in Kupfer gebracht. —

Von der Bauart in Holland: Afbeelſels der Vornaemſte Geboven uyt alle dee Vingboons geordineert haeft te Amſterd. 1648. 1664. 1715. f. 2 B. mit 80 Kpf. — Afbildung vant Stadthuys van Amſterdam, in dartig coopere Platen, geoordeneert door Jac. v. Campen get. door Jac. Vennekool. Amſt.

Amſt. 1661. f. 30 Bl. Architecture, Peinture et Sculpt. de la Maiſon de Ville d'Amſterdam, repr. en CIX fig. . . . Amſt. 1719. f. Vues et Profp. de la Ville d'Amſt. p. P. Schenk, 4. 100 Bl. — Plans et Vues perſpect. du fameux Parc et Maiſons de Plaiſance de Sorgvliet, f. 45 Bl. — Les Agrémens de la Campagne, ou Remarques ſur la Conſtruction des Maiſons de Campagne . . . des Jardins de Plaiſance etc. Leyde 1750. 4. —

Von der **Bauart in Dänemark**: Der Däniſche Vitruvius, enthaltend Grundriſſe, Aufr. und Durchſchnitte der merkw. Gebäude des Königreiches Dänemark, Koppenhagen 1746. f. 2 B. däniſch, deutſch und franzſch. — Hafnia hodierna, oder Beſchr. von Copenhagen, Kopenh. 1749. 4. mit K. dän. deutſch und frzſch. —

Von der **Bauart in Schweden**: Suecia antiqua et hodierna f. 3 Bde. mit 352 Kpfrn. —

Von der **Bauart in Deutſchland**, und zwar zu **Wien**: J. E. Fiſchers von Erlach Anfang einiger Vorſtellungen der vornehmſten Gebäude in der Stadt und Vorſtädten zu Wien, Querfol. 29 Bl. Abbildung aller Kirchen und Klöſter u. ſ. w. in Wien, v. Sal. Kleiner und J. A. Pfeffel, Augsb. 1724 bis 1737. f. 4 Th. 132 Bl. Plan der Stadt Wien und der Vorſtädte, von Nagel, Wien 1770. f. 16 Bl. Proſpecte von Wien, von K. Schütz und Joh. Ziegler, f. 36 Bl. — Von den Beſchreibungen Wiens wird die von Weiskern, Wien 1770. 8. für die beſſere gehalten. — Zu **Berlin**, und in den **preußiſchen Ländern überhaupt**: Elevations des Konigl. Reſidenz-Schloſſes, von Schlüter, 6 Bl. Grund- und Aufriß der kathol. Kirche zu Berlin, f. 6 Bl. Plans de la Sale Royale de l'Opera, bat. p. le B. de Knobelsdorf, Berl. 1753. Querf. 15 Bl. Sammlung der beßten Ausſichten von Berlin, von Roſenberg, Berl. 1785. f. — Grundriß von Berlin von Hildner, unter der Aufſicht des Feldm. von Schmettau, 1748. f. 4 Bl. — Abbildung des K. Preuß. Luſtſchloſſes Charlottenburg, ſammt dem Garten, von Decker, f. 21 Bl. — Plan des Pallaſtes und Gartens von Sans-Souci und des neuen Schloſſes, von F. S. Salzmann, f. — Vues des Palais et Maiſons de Plaiſance du R. de Pruſſe, deſſ. p. J. B. Broebes, Augsb. 1733. f. 47 Bl. — Verſchiedene Proſpecte und Vorſtellungen von Berlin, Potsdam, Schwet, u. ſ. w. von Schleuen, f. 68 Bl. — A. L. Krügers Proſpecte von Potsdam und Sans-Souci, f. 12 Bl. — Auswahl der vornehmſten, ſchönſten und merkwürdigſten Luſtſchlöſſer und Gegenden in den K. Preuß. Staaten ſ. l. 1789. f. — Die "Beſchreibung der Königlichen Reſidenzſtädte von Berlin und Potsdam, Berl. 1769. 8. und 1786. 8. 3 B." von Frdr. Nicolai, iſt, als ein Muſter ſolcher Beſchreibungen, bekannt. Und von der Bauart daſelbſt handeln noch beſonders: Kritiſche Anmerk. den Zuſtand der Baukunſt in Berlin und Potsdam betreffend, Berl. 1776. 8. und Ludw. Mangers Baugeſchichte von Potsdam, beſonders unter Friedrich dem 2ten, Berl. 1789. 8. 3 B. — Ferner gehören noch zu der Bauart in den preußiſchen Ländern: Hennerts Grundriß des prinzlichen Gartens zu Reinsberg, 1777. f. Plans et Vues du Chateau, du Jardin, et de la Ville de Reinsberg, p. Ekel, f. 9 Bl. — F. B. Werners Accurater Abriß und Vorſtellung der berühmteſten Plätze und Gebäude in Breslau, f. 29 Bl. — Beſchreibung des neu erbauten Komödienhauſes in Breslau, Berl. 1783. 4. mit K. — Zu **Dresden** und in **Sachſen überhaupt**:

haupt: Proſpecte von dem Luſtſchloſſe Pillnitz, von der Veſt. Königſtein, Dreßden, Meißen, Sonnenſtein, von Alex. Thiele, f. 10 Bl. — Abriß der Dreßdner Schloßkirche, von Gaet. Chiaveri, Dreßd. 1739. f. 7 Bl. — Abriß des churfürſtlichen Gartens und der Orangerie des Zwingers zu Dreßden, von Matth. Dan. Poepelmann, Dreßden 1729. f. 24 Bl. — S. übrigens K. W. Daßdorfs Beſchreibung der .... Reſidenzſtadt Dreßden, 1782. 8. — Zu **Augsburg**: Auguſta Vindelicor. illiusque Portae, Templa, Aedificia et Ciſternae, Aug. V. 1683. 4. 2 B. Baſilica St. Ulrici et Afrae Aug. Vindelicor. deſcr. a Bern. Hertfelder .. c. f. Kageri et W. Kiliani, Aug. Vind. 1627. f. Das Rathhaus daſelbſt, von Prinz geſtochen 1732. Querfol. 16 Bl. — Zu **Deſſau**: Beſchreibung des Fürſtl. Anhalt-Deſſauiſchen Landhauſes und engliſchen Gartens zu Wörlitz von Aug. Rode, Deſſau 1788. 8. mit 5 Kupfern. — Auſſer dieſen giebt es von den mehrſten fürſtlichen Schlöſſern, und von vielen Gebäuden in verſchiedenen Städten noch einzele Grundriſſe und Abriſſe, welche anzuführen mir der Raum verbietet; unter andern ſind in M. Merians Topographie die Anſichten von ſehr vielen oberdeutſchen Städten, ſo wie Abbildungen einzeler Architecturwerke zu finden. "Betrachtungen und Einfälle über die Bauart der Privatgebäude in Deutſchland mit 60 Kpfrn." erſchienen, Augsb. 1779. f. — ſo wie gründliche Nachricht von dem Bauweſen in Franken, Schwabach 1775. 4. mit K. —

Von der Bauart einiger **aſiatiſchen Länder**: Deſigns of Chineſe Buildings, Furniture etc. ... engraved by the beſt Hands, from the originals drawn in China, by Will. Chambers, Lond. 1757. f. — Comparative View of the ancient Monuments of India, Lond. 1786. 8. — Monumente Indiſcher Geſchichte und Kunſt, aus dem Engl. des Will. Hadges, von Brun und Riew, Berl. 1789. Querfol. — Auch finden ſich Nachrichten dieſer Art in mehrern Reiſebeſchreibungen; ſo wie in der Archaeologia, or Miſcell. Tracts relat. to Antiq. u. d. m.

Wegen anderer, zur Geſchichte der Baukunſt gehörigen Werke, ſ. den Art. **Baukunſt**.

Baukunſt.

Wir betrachten hier die Baukunſt nur in ſo fern der Geſchmak einen Antheil daran hat; das Mechaniſche darinn, obgleich jeder Baumeiſter daſſelbe genau verſtehen muß, gehört nicht hieher. Dieſes, nebſt dem Wiſſenſchaftlichen, das der Baumeiſter aus der Mathematik ſchöpfen muß, davon abgeſondert, ſo bleibt noch genug übrig, um dieſer Kunſt einen Rang unter den ſchönen Künſten zu geben. Das Genie, wodurch jedes gute Werk der Kunſt ſeine Wichtigkeit und innerliche Größe, oder die Kraft bekommt, ſich der Aufmerkſamkeit zu bemächtigen, den Geiſt oder das Herz einzunehmen; den guten Geſchmak, wodurch es Schönheit, Annehmlichkeit, Schiklichkeit, und überhaupt einen gewiſſen Reiz bekommt, der die Einbildungskraft feſſelt: dieſe Talente muß der Baumeiſter ſo gut, als jeder andere Künſtler beſitzen. Eben der Geiſt, wodurch Homer oder Raphael groß worden, muß auch den Baumeiſter beleben, wenn er in ſeiner Kunſt groß ſeyn ſoll. Alles, was er, durch dieſen Geiſt geleitet, hervorbringt, iſt ein wahres Werk der ſchönen Künſte. Die Nothdurft, zu deren Behuf ein Gebäude aufgeführet wird, beſtimmt deſſen Haupttheile; durch me-

mechaniſche und mathematiſche Regeln bekömmt es ſeine Feſtigkeit; aber aus Sachen, die die Nothdurft erfunden, ein Ganzes zuſammen zu ſetzen, das in allen ſeinen Theilen jedes Bedürfniß unſrer Vorſtellungskraft befriediget; deſſen überlegte Betrachtung den Geiſt beſtändig in einer vortheilhaften Würkung erhält; das durch ſein Anſehen Empfindungen von mancherley Art erweket; das dem Gemüthe Bewunderung, Ehrfurcht, Andacht, feyerliche Rührung einpräget: dieſes ſind Würkungen des durch Geſchmak geleiteten Genies; und dadurch erwirbt ſich ein großer Baumeiſter einen anſehnlichen Rang unter den Künſtlern.

Wie dieſe Kunſt in ihren Urſachen ſo edel, als irgend eine andere iſt: ſo kann ſie auch ihren Rang durch ihre Würkungen behaupten. Woher hat der Menſch überhaupt ſeine Begriffe von Ordnung, von Schönheit, von Harmonie und Uebereinſtimmung; gewiß nützliche und wichtige Begriffe? Woher hat er die erſten Empfindungen von Annehmlichkeit, von Lieblichkeit, von Bewunderung der Größe, und ſelbſt von Ehrfurcht für höhere Kräfte, als aus überlegter Betrachtung körperlicher Gegenſtände, die der Bau der Welt ihm vor Augen ſtellt? Sieht man nicht, daß der erſte Anwachs der menſchlichen Vollkommenheit der Schönheit, Annehmlichkeit, Bequemlichkeit und andern vortheilhaften Eindrüken der Gegend, die man bewohnet, zuzuſchreiben ſey? Und trägt nicht ein elendes, von allen Annehmlichkeiten und Bequemlichkeiten entblößtes Land, das meiſte zu der Barbarey und dem viehiſchen Zuſtand ſeiner Einwohner bey? Wenn dieſes nicht kann geleugnet werden, ſo kann man auch der Baukunſt, die jeden nützlichen Eindruk, den die Schönheit einer Gegend machen kann, auch durch ihre Veranſtaltung, nach einer andern Art, hervorbringet, den Nutzen zur Cultur des Geiſtes und des Gemüthes nicht abſprechen.

Wer irgend einen Geſchmak an Ordnung, Schönheit und Pracht in blos körperlichen Gegenſtänden hat, der leſe die Nachricht, welche Pauſanias von Athen giebt, und überlege hernach, was für Würkungen es auf einen Athenienſer müſſe gehabt haben, in einer ſolchen Stadt zu wohnen. Der würde gewiß eine geringe Kenntniß der menſchlichen Natur verrathen, der nicht begreifen könnte, wie viel vortheilhafte Würkung auf die Veredlung des Menſchen dergleichen Gegenſtände haben können. Iſt die Nation, die in den beſten Gebäuden wohnt, nicht eben die vollkommenſte; und giebt es in Ländern, wo nur elende Hütten ſind, Menſchen, die nichts weniger als barbariſch ſind: ſo folget daraus nicht, daß jene nicht viel Gutes an ſich haben, das ſie in andern Wohnungen nicht haben würden; und daß dieſe nicht noch vollkommener ſeyn würden, wenn ſie den guten Einfluß dieſer Kunſt auch empfunden hätten. So wenig man indeſſen ſagen kann, daß die Baukunſt eben die wichtigſte Kunſt zur Cultur des Menſchen ſey, ſo wenig kann man ihr den Antheil, den ſie nebſt andern Künſten an dieſer allen wichtigen Sache hat, ganz abſprechen.

Das Weſen der Baukunſt, in ſo fern ſie die Frucht des vom Geſchmak geleiteten Genies iſt, beſteht darinn, daß ſie den Gebäuden alle äſthetiſche Vollkommenheit

heit gebe, deren ſie, nach ihrer Beſtimmung, fähig ſind. Vollkommenheit, Ordnung, Schiklichkeit der innern Einrichtung; Schönheit der Form, ein ſchiklicher Charakter, Ordnung, Regelmäßigkeit, guter Geſchmak in den Verzierungen von außen und innen: dieſes ſind die Eigenſchaften, die der Baumeiſter jedem Gebäude geben muß.

Alſo muß er, wenn ihm die eigentliche Beſtimmung deſſelben angezeiget wird, die Haupttheile in der ſchiklichſten Größe, jeden, wie er zum Gebrauch am vollkommenſten iſt, erfinden; die gefundenen Haupttheile dergeſtalt in ein Ganzes zuſammen verbinden, und anordnen, daß nicht nur jeder Theil ſeinen ſchiklichen Ort bekomme, ſondern das Ganze, auswendig und inwendig, ein wol überlegtes, bequemes, ſeinem Charakter und ſeiner Beſtimmung richtig entſprechendes, und nach ſeiner Form wol in die Augen fallendes Werk ausmache; jeder einzele Theil muß bis auf die geringſte Kleinigkeit ſo ſeyn, wie er ſich zu dem, was er ſeyn ſoll, am beſten ſchiket. Es muß überall Verſtand, Ueberlegung und guter Geſchmak aus dem Werk hervorleuchten. Alles unnütze, alles unbeſtimmte, alles widerſprechende, alles verworrene, muß auf das ſorgfältigſte vermieden werden. Wenn das Auge durch die gute Form des Ganzen gereizt worden, ſo muß es ſogleich auf die weſentlichen Haupttheile geleitet werden, ſelbige wol unterſcheiden können, und wenn es davon geſättiget iſt, auf die kleinern Theile geführt werden; deren Beſtimmung, Nothwendigkeit und Schiklichkeit zum Ganzen einleuchtend fühlen. In dem Ganzen muß eine ſolche Harmonie, ein ſolches Gleichgewicht der Theile ſeyn, daß kein Theil zum Schaden des Ganzen weder hervorſteche, noch durch Mangel und Unvollkommenheit die Aufmerkſamkeit ſtöre. Kurz, alle Weisheit und aller Geſchmak, den man an dem äußern und innern Bau des menſchlichen Körpers bewundert, daran alles vollkommen iſt, muß nach Beſchaffenheit des Gegenſtandes auch in einem vollkommenen Gebäude zu bemerken ſeyn.

Alſo hat der Baumeiſter, wie jeder andre Künſtler, die Natur für ſeine eigentliche Schule zu halten. Jeder organiſirte Körper iſt ein Gebäude; jeder innere Theil iſt vollkommen zu dem Gebrauch, wozu er beſtimmt iſt, tüchtig; alle zuſammen aber ſind in der bequemſten und engeſten Verbindung; das Ganze hat zugleich in ſeiner Art die beſte äuſſerliche Form, und iſt durch gute Verhältniſſe, durch genaue Uebereinſtimmung der Theile, durch Glanz und Farbe angenehm. Dieſe Eigenſchaften hat auch jedes vollkommene Gebäude. Man könnte deßwegen mit einigem Schein behaupten, daß dem Baumeiſter die Erfindungskraft und das Genie noch nöthiger ſind, als dem Mahler; denn dieſer kann ſchon durch eine pünktliche Nachahmung der Natur gute Werke hervorbringen, da der andre nicht die Werke der Natur, ſondern das Genie und den Geiſt derſelben nachzuahmen hat, wozu mehr, als ein blos leibliches Auge nöthig iſt. Der Mahler erfindet ſeine Formen nicht, ſie ſind ſchon in der Natur vorhanden; aber der Baumeiſter muß ſie erſchaffen.

Deßwegen gereicht die Vollkommenheit der Baukunſt einer Nation zu nicht geringerer Ehre, als

als die iſt, die ſie durch andre Talente erwerben kann. Elende Gebäude, die bey einer gewiſſen Größe weder Bequemlichkeit noch Regelmäßigkeit haben; bey denen widerſinniſche Veranſtaltungen, abentheuerliche Verhältniſſe, Unfleiß der Arbeit, und andre Mängel dieſer Art durchgehends herrſchen, ſind ein untrüglicher Beweis von dem Unverſtand und dem ſchlechten Gemüthszuſtand einer Nation. Vortheilhafte Begriffe hingegen muß man von der Denkungsart eines Volkes bekommen, das auch in ſeinen geringſten Gebäuden und in den kleineſten Theilen derſelben, wahren Geſchmak, Ueberlegung, Schiklichkeit und edle Einfalt zeiget. Bey den Thebanern war ein Geſetz, nach welchem ein Mahler, der ein ſchlechtes Werk verfertiget hatte, um Geld geſtraft wurde *). Wichtiger wär es, in einem geſitteten Staat Geſetze zur Verhütung grober Fehler gegen die Baukunſt einzuführen. Ihre Aufnahm und ihr Einfluß auf die geringſten Privatgebäude iſt gewiß der Aufmerkſamkeit eines Geſetzgebers nicht unwürdig; und ſo gut, nach dem Urtheil der ehemaligen Spartaner, die Muſik einen Einfluß auf die Sitten haben kann ſo gewiß kann auch die Baukunſt dieſes thun. Schlechte, ohne Ordnung und Verſtand entworfene und aufgeführte, oder mit närriſchen, abentheuerlichen, oder ausſchweifenden Zierrathen überladene Gebäude, die in einem Lande allgemein ſind, haben unfehlbar eine ſchlimme Würkung auf die Denkungsart des Volks.

Der gute Geſchmak der Baukunſt iſt im Grunde eben der, der ſich ſowol in andern Künſten, als in dem ganzen ſittlichen Leben der Menſchen vortheilhaft äußert. Seine Würkung iſt, daß in einem Gebäude nichts unüberlegtes, nichts unverſtändiges, nichts, das der Richtigkeit der Vorſtellungskräfte zuwider iſt, angetroffen werde; daß jeder einzele Theil ſich zum Ganzen wohl ſchike; daß das Anſehen und der Charakter, oder das Gepräge des Gebäudes, mit ſeiner Beſtimmung wol übereinkomme; daß kein Theil und keine Zierrath daran ſey, von der man nicht ohne Umſchweif ſagen könne, warum ſie da ſey; daß die edle Einfalt dem Ueberfluß an Zierrathen vorgezogen werde; daß endlich aus jedem einzeln Theile Fleiß und Verſtand deutlich hervorleuchten. An den wenigen Gebäuden, die von der guten Zeit der griechiſchen Baukunſt übrig geblieben ſind, zeigen ſich alle dieſe Eigenſchaften deutlich; ſie können als Muſter des reinen Geſchmaks angeſehen werden.

Die erſten Bemühungen in dieſer Kunſt entſtehen natürlicher Weiſe bey jedem Volke, ſobald es ſich aus der gröbſten Barbarey losgeriſſen, Muße zum Nachdenken und Begriffe von Ordnung, Bequemlichkeit und Schiklichkeit, bekommen hat. Denn es iſt dem Menſchen natürlich, das Ordentliche der Unordnung vorzuziehen. Alſo fällt der Urſprung der Baukunſt in die entfernteſten Zeiten, und iſt nicht bey einem Volk allein anzutreffen. Es würde angenehm und lehrreich ſeyn, die Hauptarten des Geſchmaks in der Baukunſt, durch Aufzeichnung einiger Hauptgebäude der, dieſe Kunſt übenden, aber ſonſt keine Gemeinſchaft unter ſich habenden, Nationen, vor Augen zu legen. Es würde ſich viel von dem Nationalcharakter derſelben daraus beſtimmen laſſen. Man würde

*) S. Aeliani Var. hiſt. L. IV. c. 4.

zwar in allen dieſelben Grundgeſetze, aber auf ſehr verſchiedene Weiſe angewendet, finden.

Der Geſchmak, den die neuern Europäer angenommen haben, iſt im Grunde derſelbe, der ehedem in Griechenland und in Italien geherrſcht hat. Er ſcheinet, wie die erſten Anfänge verſchiedener andrer Künſte, nicht auf griechiſchem Boden erzeuget, ſondern aus Phönizien und Egypten dahin gekommen zu ſeyn; aber durch das feine Gefühl und den männlichen Verſtand der Griechen ſeine Vollkommenheit erreicht zu haben. In Egypten trifft man noch Ruinen von Gebäuden an, die allem Anſehen nach älter, als der Anfang der eigentlichen Geſchichte ſind. An denſelben iſt ſchon der griechiſche Geſchmak, auch ſo gar in kleinern Verzierungen zu entdeken *). Von phönizischen, babyloniſchen und perſiſchen Gebäuden hat ſich nichts aus dem hohen Alterthum erhalten. Da aber der ſalomoniſche Tempel ohne Zweifel das Gepräge der phöniziſchen Bauart gehabt: ſo kann man auch von dieſer ſagen, daß ſie mit der egyptiſchen überein gekommen.

Man muß alſo den Orient, und vermuthlich die Länder diſſeits des Euphrats, als den Geburtsort derjenigen Bauart anſehen, welche von den Griechen auf den höchſten Grad der Vollkommenheit erhoben worden. Dieſe ſcheinen die Kunſt noch in einem etwas rohen Zuſtande bekommen zu haben. Denn noch ſind anſehnliche Ruinen griechiſcher Gebäude vorhanden, die weit über die gute Zeit des Geſchmaks heraufſteigen, wie die Ruinen von Päſtum am ſalernitaniſchen Meerbuſen, und von Agrigent in Sicilien **). Dieſe Bauart hat in Griechenland und in Italien verſchiedene beſondere Wendungen, als ſo viel Schattirungen bekommen, die man hernach mit dem Namen der Ordnungen bezeichnet hat. Die Hetrurier und Dorier ſind der alten Einfalt und Rohigkeit am nächſten geblieben. Die Jonier ſcheinen etwas mehr Annehmlichkeit und eine Art von Weichlichkeit hineingebracht zu haben. Hernach aber, als Griechenland der Hauptſitz aller ſchönen Künſte geworden war, kam noch mehr Zierlichkeit und ſo gar etwas Ueppigkeit hinein, wie an der corinthiſchen Ordnung zu ſehen; dieſes haben die ſpätern Römer noch weiter getrieben **).

Noch itzt wird allemal, wo Säulen oder Pfeiler angebracht werden, eine dieſer fünf alten Ordnungen zur Richtſchnur gewählt. Sie ſind ſo gut ausgedacht, daß man, ohne Gefahr die Sachen ſchlechter zu machen, ſich nicht weit von den Formen und Verhältniſſen der Alten entfernen kann. Es iſt nicht mehr zu erwarten, daß eine, von dieſen Ordnungen würklich verſchiedene, und dennoch gute Gattung, werde erfunden werden. Die Römer ſcheinen ſchon alle mögliche Verſuche hierüber erſchöpft zu haben. Sie nahmen ſich ernſtlich vor, Rom durch die Schönheit der Gebäude über alle Städte der Welt zu erheben, und es iſt angenehm zu leſen, was Strabo hievon erzählt †). Dennoch haben dieſe außerordentlichen Beſtrebungen von den beſten aus allen Thei-

*) S. corinthiſche Säule; Knauf; doriſche Säule.

*) S. die Vorrede zu Winkelmanns Geſchichte der Baukunſt, und neue Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften.

**) S. Ordnungen.

†) Geogr. L. V.

Theilen Griechenlandes verſammelten Baumeiſtern nichts, als die einzige römiſche Ordnung herausgebracht, die doch nur aus einer Vereinigung der corinthiſchen und joniſchen beſteht.

Nach Erlöſchung der Familie der Cäſaren fieng in Rom die Baukunſt an zu fallen. Man verließ nach und nach die edle Einfalt der Griechen, und überhäufte alles mit Zierrathen. Die Gebäude nahmen den Charakter der Sitten, die allen großen deſpotiſchen Höfen gemein ſind, an; ein Gepränge, das die Augen verblenden ſollte, kam in die Stelle der wahren Hoheit und Größe. Von dieſer Art ſind verſchiedene noch aus dieſen Zeiten vorhandene Werke, als: die Triumphbogen der Kayſer Severus, des M. Aur. Antonius, des Conſtantinus; beſonders aber die Bäder des Diokletianus. So wie das Reich an Hoheit abnahm, ſank auch die Baukunſt. Die Römer brachten ſie auch nach Conſtantinopel, wo ſie ſich viele Jahrhunderte in einem Stande der Mittelmäßigkeit erhalten hat. In Italien wurde man immer mehr und mehr für die guten Verhältniſſe gleichgültig, und verlor ſie zuletzt ganz. Als ſich nach dem Untergang des Reichs, die Gothen, Longobarden, und hernach die Saracenen in ihren eroberten Ländern feſtgeſetzt hatten, unternahmen ſie große Gebäude, an denen nur noch wenige Spuren des guten Geſchmaks übrig blieben; faſt alle Regeln der Schönheit wurden aus den Augen geſetzt; deſto mehr aber wurde das Mühſame, das Gezierte, das Seltſame und einigermaßen Abentheuerliche geſucht.

Mitten in dieſen Zeiten des barbariſchen Geſchmaks der Baukunſt wurden die meiſten Städte in Deutſchland, und die meiſten Kirchen im ganzen Occident gebauet, an denen wir das Gepräge einer über alle Regeln ausgeſchweiften Bauart noch itzt ſehen. Dieſe Gebäude ſetzen durch ihre Größe, durch die unermeßliche Verſchwendung der Zierrathen, durch die gänzliche Vernachläßigung der Verhältniſſe, in Erſtaunen. Doch finden ſich noch hin und wieder Spuren des nicht ganz verloſchenen Geſchmaks. An der Marcuskirche in Venedig, die zwiſchen den Jahren 977 u. 1071 gebauet worden, iſt noch etwas von wahrer Pracht und von guten Verhältniſſen übrig; und in derſelben Stadt iſt die Kirche Santa Maria formoſa beynahe noch im antiken Geſchmak, im Jahr 1350, von **Paulo Barbetta** gebauet.

Aus den großen Gebäuden der mittlern Zeiten, die in verſchiedenen Städten Italiens noch zu ſehen ſind, läßt ſich ziemlich deutlich ſehen, wie durch dieſe Zeiten ſich noch immer etwas von dem guten Geſchmak der Baukunſt erhalten hat. Im Jahre 1013 wurde die Kirche zu St. Miniat in Florenz angelegt, die in einem erträglichen Geſchmak gebauet iſt; und im Jahre 1016 wurde der Grund zu dem Dohm in Piſa gelegt. Der Baumeiſter deſſelben war ein Grieche aus Dulichium, den die Italiener Buſchetto nennen. Die Piſaner, die damals einen großen Handel nach Griechenland trieben, ließen marmorne Säulen von alter Arbeit daher bringen, die an dieſem Gebäude angebracht wurden. Bey dieſer Gelegenheit ließen ſie auch Mahler und Bildhauer aus Griechenland kommen. Um ſelbige Zeit fieng man auch in Rom, Bologna

und Florenz an zu bauen. Um das Jahr 1216 bauete ein gewiſſer **Marchione**, der zugleich ein Bildhauer war, die ſchöne Capelle von Marmor in der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom.

Einer der gröſten Baumeiſter der mittlern Zeiten war ein Deutſcher, den man den **Meiſter Jacob** nennte. Er ſetzte ſich in Florenz, wo er das große Franciskanerkloſter gebauet hat. Sein Sohn, den die Welſchen **Arnolfo Lapo** nennen, bauete die Kirche des heiligen Kreuzes in Florenz, und gab die Zeichnung zu der prächtigen Kirche di Santa Maria del fiore. Dieſer ſtarb im Jahre 1200.

Die kleinen Reſte des guten Geſchmaks breiteten ſich doch in dieſen Zeiten nicht außerhalb Italien aus. An allen den erſtaunlichen Gebäuden dieſer Zeit, die noch itzt von dem ehemaligen Reichthum der Niederlande zeugen, iſt bey der unbegreiflichen Verſchwendung der Arbeit wenig geſundes. Dieſes muß man auch von dem Münſter in Straßburg ſagen, welches im dreyzehnten Jahrhundert aufgeführt worden, und unter die erſtaunlichſten Gebäude der Welt gehört. Der Baumeiſter deſſelben war ein gewiſſer **Erwin von Steinbach**. Die Münſterkirche in Ulm zeiget ſchon Spuren eines beſſern Geſchmaks, und würklich iſt der Porticus vor dem Haupteingang derſelben von einer edlen Größe.

Aber in dem funfzehnten Jahrhundert fieng die Baukunſt an, ſich aus den alten Trümmern wieder empor zu heben; die Städte erholten ſich von den barbariſchen Zerrüttungen, welche durch die Staatsverwirrungen angerichtet worden waren. Bey dem häufigen Bauen, das nach der wieder hergeſtellten Ruhe unternommen wurde, fieng man wieder an, auf die Schönheit zu ſehen; man ſah nun die alten Ueberbleibſel mit Nachdenken an, und maaß die Verhältniſſe an denſelben. Ein gewiſſer **Ser Bruneleſchi**, der zu Anfange des funfzehnten Jahrhunderts gelebt hat, war einer der erſten, die ſich die Mühe gegeben, in Rom, mit dem Maaßſtab in der Hand, auf den Trümmern der alten Gebäude herum zu gehen. Von dieſer Zeit an wurde die Aufmerkſamkeit auf dieſe Muſter immer größer, bis am Ende dieſes und am Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts, **Alberti, Serlio, Palladio, Michel Angelo, Vignola** und andre Männer erſchienen, die ſich auſſerordentliche Mühe gegeben, jede Regel zu entdeken, durch welche die Gebäude der Alten ihre Schönheit bekommen haben. Und ſo wurde die Baukunſt wieder hergeſtellt.

Doch erſchien ſie nicht in ihrer ehemaligen Reinigkeit. Auch die ſpätern Gebäude des alten Roms, die ſchon viel Fehler hatten, beſonders die diokletianiſchen Bäder, wurden zu Muſtern genommen. Selbſt die gröſten Baumeiſter, **Palladio** und **Michel Angelo**, nahmen die Fehler des unter den Kayſern ſchon ſinkenden Geſchmaks unter ihre Regeln auf, und das Anſehen dieſer groſſen Männer gab ihnen ein Gewicht, das ſich bey vielen bis auf dieſen Tag erhalten hat. Inzwiſchen breitete ſich der gute Geſchmak aus Italien nach und nach auch in die übrigen Länder von Europa aus. Gegenwärtig findet man von Rußland bis nach Portugal, und von Stokholm bis nach Rom, aber nur hier und da, Gebäude, die zwar nicht ganz untadelhaft, aber doch gröſtentheils

in dem wahren Geſchmak aufgeführt ſind. Doch ſind ſie ſo einzeln, daß man nicht ſagen kann, die wahre Baukunſt ſey durch Europa gemein worden. Noch ſind genug anſehnliche Städte, wo man die Spuren guter Baumeiſter faßt gänzlich vermißt. Indeſſen, da faſt alle Ueberbleibſel der griechiſchen und römiſchen Baukunſt abgezeichnet, und überall ausgebreitet ſind, ſo fehlet es den neuern Baumeiſtern an nichts mehr, ſich in den wahren Geſchmak des Alterthms zu ſetzen, als an überlegter Betrachtung derſelben. Wir wollen dieſen Artikel mit einigen Betrachtungen über die Theorie der Baukunſt beſchließen.

Der Gebrauch, wozu jedes Gebäude beſtimmt iſt, giebt dem Baumeiſter faſt allemal die Größe deſſelben und die Menge der Zimmer, oder inwendigen Hauptheile an, wenn er nur, von einem geſunden Urtheil geleitet, fühlt, was ſich in jedem Fall für die Perſonen, Zeiten und Umſtände ſchiket. Sein Werk iſt es, die erfundenen Theile wol zuſammen zu ſetzen, ihre beſten Verhältniſſe zu beſtimmen, dem ganzen Gebäude eine bequeme und ſchöne Form zu geben, deſſen äußerliches Anſehen ſowol als alles inwendige, nach der beſondern Art des Gebäudes, angenehm und ſchön zu machen. Bey dieſer Arbeit muß er durch gewiſſe Grundſätze geleitet werden, die ſein Urtheil über das Schöne und Angenehme ſicher machen; er muß gewiſſe Erfahrungen haben, die ihm da, wo ſeine Grundſätze nicht beſtimmt genug ſind, das Schöne hinlänglich zu erkennen geben. Hieraus entſteht die Theorie der Baukunſt. Man bemerke zuvoderſt, daß es gewiſſe Regeln giebt, welche bey jedem Gebäude überhaupt, und bey jedem Theile deſſelben müſſen beobachtet werden, wenn man nicht anſtößige und beleidigende Fehler begehen will. Dieſe Regeln wollen wir die **nothwendigen Regeln** nennen. Andre aber ſind von der Beſchaffenheit, daß ihre gänzliche Verabſäumung zwar keinen Fehler veranlaſſen, aber einen gänzlichen Mangel der Schönheit hervorbringen würde. Dieſe nennen wir **zufällige Regeln**. Die Theorie der Baukunſt muß demnach zuerſt diejenigen Regeln angeben, wodurch ein Gebäude ſowol im Ganzen, als in ſeinen Theilen richtig, ordentlich, natürlich und ohne Fehler wird. Dieſe ſind größtentheils in den folgenden Artikeln begriffen: **Richtigkeit**, **Regelmäßigkeit**, **Zuſammenhang**, **Ordnung**, **Gleichförmigkeit**, **Eurythmie**. Denn die Eigenſchaften, welche durch dieſe Wörter bezeichnet werden, ſind alle jedem Gebäude ſo weſentlich, daß man niemals dagegen anſtoßen kann, ohne ein aufmerkſames Auge zu beleidigen.

Wenn aber alles Anſtößige in einem Gebäude vermieden worden, ſo iſt es deßhalb noch nicht ſchön. Denn dazu gehört nicht nur, daß das Auge nicht beleidiget werde, ſondern daß das Gebäude angenehm in die Augen falle. Dieſes erfodert zuerſt eine genaue Verbindung des Mannichfaltigen in Eines *), welches durch die Verſchiedenheit der Theile, und durch mannichfaltige und gute Verhältniſſe derſelben hervorgebracht wird. Die Theorie der Baukunſt muß demnach zeigen, wie das Ganze des Gebäudes durch mancherley verſchiedene Theile, die wol übereinſtimmen und ſchöne Verhältniſſe gegen einander haben, zuſammen geſetzt werde.

Die-

*) S. Schön.

Diejenigen, welche über die Baukunſt geſchrieben haben, ſind nicht genau genug geweſen, den Unterſchied dieſer beyderley Arten der Regeln zu bemerken, und haben daher der Baukunſt zu enge Schranken geſetzt.

Die meiſten Baumeiſter ſprechen von den Verhältniſſen der Theile in den Säulenordnungen, und von den Verzierungen derſelben auf eine ſolche Art, die manchen vermuthen läßt, daß alle Regeln darüber ſchlechterdings nothwendig und beſtimmt ſeyen. Sie halten die Abweichungen von dieſen Regeln für weſentliche Fehler, da ſie doch oft ganz unſchädlich, oder wol gar nüzlich ſind. Es wäre nach der Meynung vieler Baumeiſter ein ſchweres Vergehen, wenn man die Zierrathen, welche nach der griechiſchen Baukunſt dem doriſchen Fries zukommen, dem corinthiſchen oder joniſchen geben wollte. Viele gehen ſo weit, daß ſie auch in den geringſten Kleinigkeiten nichts verändert wiſſen wollen. Vitruvius befiehlt z. E. man ſoll in dem doriſchen Fries die Breite der **Dreyſchlitze** zwey Drittel der Höhe, und die **Metopen** gerade ſo breit als hoch machen. Brächte ein Baumeiſter alle mögliche Schönheit in ein Gebäude, veränderte aber dieſe vitruviſchen Verhältniſſe, ſo würde mancher ihn eines unverzeihlichen Fehlers beſchuldigen.

Dies iſt ein Vorurtheil, das den Geſchmak zu ſehr einſchränkt. Nur die Regel iſt gänzlich beſtimmt und unveränderlich, deren Verabſäumung einen Fehler hervorbringt, der der natürlichen, allgemeinen Art aller Menſchen zu denken und zu empfinden zuwider iſt, und der das Auge nothwendig beleidiget. Auf dieſe Regeln muß man ſchlechterdings halten, denn ſie ſind unverletzlich. Da hingegen in der Natur kein Grund vorhanden iſt, warum in einem Fries Dreyſchlitze, in einem andern aber andre Zierrathen ſeyn ſollen; warum das corinthiſche Capital drey, und nicht zwey Reihen Blätter haben ſoll: ſo muß man dieſe zufällige Schönheiten nicht in nothwendige Regeln faſſen. Gleichwol vergiebt man insgemein einem Baumeiſter eher einen abgebrochenen Giebel, der ein Fehler wider die Natur iſt, als einen Dreyſchlitz, der außer dem vitruviſchen Verhältniße iſt; da doch dieſes oft eine Schönheit und kein Fehler iſt.

Die nothwendigen Regeln ſind in der Natur unſrer Vorſtellungen gegründet; die zufälligen ſind die Frucht des Augenmaaßes und eines Gefühls, deſſen eigentliche Schranken nicht zu beſtimmen ſind. Eine lange Erfahrung lehret, daß die griechiſchen Baumeiſter ein feines Auge gehabt haben, daß ihre Verhältniſſe gefallen, daß ihre Verzierungen angenehm ſind. Aber niemand iſt im Stand, zu beweiſen, daß ſie die einzigen guten ſind. Von verſchiedenen Verzierungen wiſſen wir, daß ſie ganz zufällig ſind, und daß man oft angenehmere an ihre Stelle ſetzen könne. Sich gänzlich an die Regeln der Alten binden wollen, heißt eben ſo viel, als urtheilen, daß keine weibliche Figur ſchön ſeyn könne, die nicht in allen Stüken der mediceiſchen Venus gleicht, und keine männliche, die nicht alle Verhältniſſe des Apollo in Belvedere hat.

Wir rathen demnach denen, welche über die Theorie der Baukunſt ſchreiben, daß ſie zuvoderſt die nothwendigen Regeln ausführlich und wol auseinanderſetzen, und deren Beobachtung genau einſchärfen;

ſchärfen; weil es niemal erlaubt iſt, davon abzugehen. Die zufälligen Regeln können ſie aus den beſten Muſtern des Alterthums, aus dem Vitruvius und den beſten neuern Baumeiſtern nehmen, ohne deren genaueſte Beobachtung als ſchlechterdings nothwendig anzupreiſen. Man muß ſie nur als ungefehr richtige Gränzen anſehen, welche man niemal weit überſchreiten kann, ohne in gefährliche Abwege zu gerathen. Für ſchlechte Baumeiſter, die ſelbſt kein Augenmaaß und wenig Geſchmak haben, iſt es ſehr gut, wenn ſie ſich genau an dieſe Regeln binden. Die aber ein feines Aug und einen ſichern Geſchmak haben, können ſie ſehr oft ohne Gefahr verlaſſen.

In allen Artikeln, wo wir von zufälligen Regeln zu ſprechen haben, werden wir uns hauptſächlich an die halten, welche **Goldmann** angegeben hat. Man wird ſchwerlich einen Baumeiſter finden, der ſeine Kunſt mit einem ſo ſcharfen Nachdenken bearbeitet hat, als dieſer. Die allgemeinen, ſowol nothwendigen, als zufälligen Regeln müſſen auf folgende Hauptſtüke beſonders angewendet werden. 1) Auf die **Anordnung** oder Figur und Form der Gebäude überhaupt. 2) Auf die innere **Eintheilung**. 3) Auf die **Verzierung** beſondrer Theile. Wenn alſo die Theorie in ihrem ganzen Umfange vorgetragen wird, ſo enthält ſie folgende Hauptſtüke: 1) Allgemeine Unterſuchungen über die Vollkommenheit und Schönheit eines Gebäudes. 2) Regeln über die Anordnung. 3) Regeln über die Eintheilung. 4) Betrachtungen und Regeln über die Schönheit der Außenſeiten (Façades.) 5) Betrachtungen und Beſchreibungen der verſchiedenen Säulenordnungen. 6) Von den kleinen Verzierungen der Glieder. 7) Von den inwendigen Verzierungen. Das Mechaniſche der Baukunſt übergehen wir hier.

Von den Schriften der **Alten**, über die **Baukunſt**, iſt keine übrig, als des M. Vitruvii Poll. Lib. X. welche zuerſt, corrigente Ioa. Sulpitio, ſ. l. e. a. f. erſchienen; c. Guil. Philandri caſtigat. Argent. 1550. 4. Lugd. B. 1552. 4. C. Comment. Dan. Barbari, Ven. 1567. f. C. not. caſtigat. et obſervat. G. Philandri integris, Dan. Barbari excerpt. et Cl. Salmaſii paſſim inſertis; praemittuntur Elem. Archit. coll. a Wottono . . . acc. Lex. Vitruv. Bern. Baldi, et ejusd. Scamilli impares Vitruv. . . . coll. et dig. a Ioa. de Laet, Amſt. 1649. kl. Fol. (b. A.) — Auch iſt ein, urſprünglich lateiniſcher Auszug (Epitome) vorhanden, welchen W. Poſtel, Par. 1540. 4. herausgab, und den Voſſius für das Werk eines alten Schriftſtellers hielt. — **Ueberſetzt** iſt Vitruvius, in das **Italieniſche**, von zwey Ungenannten (wovon der erſte Ceſare Ceſarino ſeyn ſoll), Como 1521 und Ven. 1524. f. in halb lateiniſcher, halb ital. Sprache; von Giamb. Caporali, aber nur die 5 erſten Bücher, Perugia 1536. 4. mit einem Commentar; von Dan. Barbaro, Ven. 1556. f. und verb. ebend. 1567 und 1681. 4. mit einem Commentar; von Bern. Galiani, Neapel 1758. f. lat. und ital. (ſehr gut.) — In das **Spaniſche**: von Joſ. Ortiz y Sanz, Mad. 1787. f. mit 56 Kupfern und einem Commentar. Es muß, indeſſen, ein ſpaniſcher Auszug aus dem Vitruv, ſchon ſehr früh vorhanden geweſen ſeyn, weil ein, in der Folge vorkommender, franzöſiſcher Auszug, aus dem ſpaniſchen gezogen worden iſt. — In das **Franzöſiſche**: von Jean Martin, Par. 1547. f.

Gen. 1618. 4. Von Jul. Mauclerc, Par. 1648. f. Von Cl. Perrault, Par. 1673. f. verb. 1684. f. Auszugsweiſe überſetzt, unter dem Titel: Raiſon d'Architecture, extr. de Vitruve et autres anc. Architecteurs, erſchien er bereits, Par. 1542. 4. (aus dem Span. gezogen) und ein andrer Auszug von Jean Gardet, und Dom. Bertin, Epitomé ou Extrait abregé des X Liv. d'Architect. Toul. 1559. 4. Auch Perrault lieferte einen dergleichen Auszug mit der Aufſchrift; Architecture générale de Vitruve, reduite en Abrégé, Par. 1674. 12. 1768. 8. Amſt. 1681. 12. mit Kupf. und dieſer Auszug iſt wieder von C. Cataneo, Ven. 1711. und 1747. 8. in das Ital. ſo wie Prag 1757. 8. in das Deutſche, und, Lond. 1703. nebſt einem Auszuge aus dem Vignola, in das Engliſche überſetzt worden. — Das Werk des Vitruvius ſelbſt, **engliſch** von J. Pricke, Lond. 1669. f. (wahrſcheinlicher Weiſe nur aus dem Franzöſ. de Mauclerc) von Robert Caſtel, Lond. 1730. f. 2 B. mit den Commentaren mehrerer, beſonders des Inigo Jones; von W. Newton, Lond. 1771. f. — **Deutſch**, von Gealt. H. Rivius, Nürnb. 1548. f. Baſ. 1575 und 1641. f. — **Erläuterungsſchriften** über den Vitruv: Einen beſondern Commentar, in italieniſcher Sprache, ſoll Sylv. Mauroceno, Ven. 1495 haben drucken laſſen, welchen ich nicht näher anzugeben weiß. — G. Philandri in X Lib. M. Vit. P. De Archit. Annotat. R. 1544. 8. — In den Epiſtole di Cl. Ptolomei, Ven. 1547. 4. handelt eine, an Auguſt. de' Landi, von dem Vitruv. — Gli oſcuri e dfiicili paſſi di Vitruvio alla chiara intelligenza trad. per Giov. Bertano, Mant. 1558. f. — M. Vit. P. Vita ejusque verbor. ſignificat. ſ. perpet. in Vit. Comment. Auct. Bern. Baldo, Aug. Vindel. 1612. 4. Scamilli impares Vitruv. von ebend. ebend. 1612. 4. und bey der Ausgabe des Laet. — Vit. Voluta Jonica hactenus amiſſa reſtit. a Nic. Goldmanno, bey der Ausgabe des Laet. — Exercit. Vitruvianae, h. c. Ioa. Poleni Commentar. crit. de M. Vit. P. X Libror. editionibus, nec non de eor. editor. atque de aliis qui Vit. quocumque modo explic. aut illuſtr. Pat. 1739. f. mit K. — Commentaire ſur Vitruve . . . par Newton, Par. 1780. f. (Wahrſcheinlicher Weiſe aus der engl. Ueberſ. deſſelben gezogen.) — Abaton reſeratum, ſ. Genuina declarat. duor. loc. cap. ult. Lib. III. Architecturae M. Vitr. P. . . . ſcil. de adject. ad Stylobatas cum podio, ſ. ad Podium ipſum, per Scamillos impares, et it. de ſecunda adject. in Epiſtyliis facienda. Scrib. Franc. Ortiz, R. 1781. 8. mit Kupfern. —

Schriften von Neuern über die Baukunſt, und zwar von **Italienern über die Baukunſt überhaupt:** Diſpareri in Materia d'Architettura e Proſp. con pareri di eccellenti e famoſi architetti, che gli reſolvono, di Mart. Baſſi, Breſc. 1572. 4. — L'Idea de' Pittori, Scult. ed Architetti, del Cav. Fed. Zuccaro, Tor. 1607. und in dem 6ten Bd. der Raccolta di lettere ſulla Pitt. Scult. ed Arch. R. 1768. 4. S. 35 u. f. — Dial. d'Architettura fam. di Lod. Corticelli, Bol. 1695. 8. — Diſcorſi d'Architettura, del S. Nelli, e due Ragionamenti di Cecchini ſopra le Cupole, Fir. 1753. 4. — Von den Dial. ſopra le tre Arti del Diſegno, Lucca 1754. 8. handelt der 3te vorzüglich von der Baukunſt, und von den, aus der Unwiſſenheit, dem Eigenſinn u. ſ. w. der Bauherren entſtehenden Unvollkommenheiten derſelben. — Saggio ſopra l'Architettura, von Algarotti, im 3ten Bd. ſ. Opere,

Cremona 1779. 8. 8 B. Deutſch, durch R. E. Raspe, Caſſel, 1769. 8. Lettere ſopra l'Architettura, von ebendemſ. ebend. im 7ten Bde. — Trattato ſopra gli errori degli Architetti . . . . di Teof. Gallazini, Ven. 1767. f. oſſervaz. di Ant. Viſentini . . che ſervano di continuazione, ebend. 1771. f. — Eine Abhandlung über Baukunſt, von Giuſ. Piacenza, im 1ten Bde. ſ. Ausgabe der Werke des Baldinucci, Tur. 1768. 4. — Saggio ſopra l'Architettura, vor des Militia Memorie degli Archit. ant. e mod. R. 1768. 4. Parm. 1781. 8. 2 Bd. — Dell' Architettura Dial. di Erm. Pini, Mil. 1770. 4. — Der 3te Abſchn. in der Arte di vedere . . Ven. 1781. 8. handelt v. d. Archit. — Saggio raggionato ſull origine ed eſſenza dell' Architett. civile, Neap. 1789. 8. — Auch gehört im Ganzen das abentheuerliche Buch, Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non niſi ſomnium eſſe docet, atque obiter plurima ſcitu quam digna commemorat, Ven. 1499. f. und ebend. mit einem italieniſchen Titel, 1545. f. mit ſchönen Holzſchn. wozu Raphael die Zeichnungen gemacht haben ſoll, hieher. Der Styl iſt ein Gemengſel von griechiſchen, lat. hebräiſchen, arabiſchen, italieniſchen u. d. m. Wörtern und Phraſen; und es gab eine Zeit, wo die Künſtler aller Art (auch die Alchymiſten) die Geheimniſſe ihrer Kunſt, in dieſem ganz unverſtändlichen Traume ſuchten. Die Architecten beſonders fanden eine Beſtreitung des gothiſchen Geſchmackes darin; und aus dieſem Grunde wurde es von J. Gougeon, Par. 1561. f. in das Franzöſiſche überſetzt, und mit einem Commentar von Beroalde, Par. 1680. f. herausgegeben. Mehrere Nachrichten davon finden ſich in Fontanini Bibl. della Eloq. Ital. B. 2. S. 154 u. f. Ausg. von 1753. —

Eigentliche **Anweiſungen zur Baukunſt**, von Italienern: Leon. Bapt. Alberti, De re aedificatoria, Flor. 1485. f. Par. 1512. 4. in zehn Büchern. **Ital.** von Piet. Lauro, Ven. 1546. 8. von Coſ. Bartoli, Flor. 1550. f. verb. Montereg. 1565. f. Ven. 1565. 4. **Frzſch.** von Martin, Par. 1553. f. **Spaniſch** von Fr. Lecano, Mad. 1582. 4. **Engliſch** (und ital.) von Leoni, nebſt den beyden Schriften des Alberti von der Mahlerey und Bildhauerey, Lond. 1726 u. 1739. f. 2 Bd. — L'Architettura di Giamb. Caporali, con un Commento ſopra Vitruvio, Ven. 1536. f. mit K. (Da ich dieſes Werk ſelbſt nie geſehen; ſo kann ich auch nicht beſtimmen, ob es etwas anders, als die, vorhin von Caporali angezeigte Ueberſetzung des Vitruvius, enthält?) — L'Architettura di Baſt. Serlio, in ſieben Büchern, wovon das 4te (welches von den fünf Ordnungen handelt) zuerſt, und allein, Ven. 1537. f. **Franzöſ.** Antw. 1545. f. das 3te (welches alte römiſche, italieniſche und auswärtige Gebäude darſtellt) ebend. 1740. das 1ſte und 2te (welches die geometriſchen und perſpectiviſchen Anfangsgründe in ſich begreift) Paris 1545. f. (ital. und frzſch.) das 5te (welches Entwürfe zu Kirchen enthält) ebend. 1547. f. (ital. und frzſch.) das 6te (welches den Titel: Libro eſtraordinario d'Archit. in cui ſi dimoſtrano trenta Porte d'opera ruſtica . . . . führt) Lyon 1551. f. das 7te (welches, unter andern, vorzüglich Anweiſungen zu Palläſten enthält) erſt nach des Verf. Tode, Frkft. 1575. f. (ital. und lat.) erſchien. Sämmtlich ſind ſie, Ven. 1584. 4. ebend. 1600 und 1619. 4. Lyon 1619. f. Par. 1645. f. gedruckt. **Holländiſch** von Pet. Koek von Aelſt, Antw. 1549. f. aber nur 5 Bücher; **Deutſch**, eben ſo viel, und aus der holländiſchen Ueberſ. gezogen,

zogen, Baſel 1609. f. Auch Franz Lyſers Archit. pract. nov. oder Neue practiſche Baukunſt, Frft. 1672. f. 2 Bd. iſt nichts anders, als Wort für Wort, das Werk des Serlio, ohne daß Lyſer deſſelben mit einer Sylbe gedacht hat. (Serlio war der erſte, welcher die übrig gebliebenen Gebäude der Alten genau maß, und darnach ſeine Theorie einrichtete.) — Architettura di Ant. Labacco, con la quale ſi figurano alcune notabili Antichità di Roma, R. 1552. f. Ven. 1576. f. — I quatro Libri d'Architettura, di Piet. Cataneo, Ven. 1554. f. Vermehrt mit 4 Büchern, ebend. 1567. fol. — I Quattro Libri dell' Architettura di Andrea Palladio, ne' quali, dopo un breve trattato de' cinque ordine, e di quelli avertimente, che ſono più neceſſarii nell fabricare, ſi tratta delle caſe private, delle vie, de' ponti, delle piazze, de' i Xiſti, e de' Tempi, Ven. 1570. f. (Eine, ebendaſelbſt, mit eben dieſer Jahrszahl, bey Franceschini erſchienene Ausgabe, iſt erſt in neuern Zeiten gemacht worden) ebend. 1581. 1616. 1642. 1711. 1769. f. Das erſte dieſer 4 Bücher handelt von der Baukunſt überhaupt, und den fünf Säulenordnungen; das 2te von den Gebäuden, welche Palladio angelegt; das 3te von Brücken, und öffentlichen Gebäuden; das 4te enthält römiſche, und andre italieniſche Kirchen. In das **Franzöſiſche** iſt das Werk durch P. Le Muet, Amſt. 1646. 1682. 8. und durch Freart de Chambray, Par. 1651. f. (mit ſchönen Holzſchnitten) 1679. 4. und mit Zuſätzen von Leoni, Haag 1726. f. 2 Bde. überſetzt worden. Auch findet es ſich im 2ten B. der Bibl. portative d'Architect. elementaire ... p. Ch. Ant. Jombert, Par. 1764 u. f. 8. **Engliſch:** Lond. 1676. f. Ferner, durch Richard, mit einem Anhange von Thüren und Fenſtern, Lond. 1716. 4. mit 70 Kpfrt. Durch Leoni, engl. und ital. mit den Anmerk. des Inigo Jones, Lond. 1715. f. Ital. Engl. und Franz. 1742. f. 5 Bde. Durch Campbell, aber nur ſo viel ich weiß, das 1te Buch, 1728. f. Durch Cole, auch nur das 1te Buch, 1736. f. Durch Jam. Ware, Lond. 1738 und 1755. f. Durch J. Millar mit vielen Zuſätzen, Lond. 1759. f. **Deutſch** durch G. Andr. Böckler, aber nur die beyden erſten Bücher, Nürnb. 1698. f. — Della Architettura di Giov. Ant. Ruſconi ... ſecondo i precetti di Vitruvio, Ven. 1590. f. mit 160 Holzſchn. (berühmt, wegen der Schönheit derſelben) ebend. 1660. f. (ſehr ſchlecht.) Weil der Verf. dem Vitruv beynahe Schritt für Schritt folgt, und ihn öfterer erläutert: ſo wird ſein Werk gewöhnlich zu den Ueberſetzungen des Vitruv gerechnet; iſt es aber eigentlich nicht. — Regola delle cinque ordini d'Architettura, di Jac. Barocio da Vignola, Ven. ſ. a. f. mit 32 Kpfrt. (1te Ausg.) ebend. ſ. a. mit 40 Kpfrt. ebend. 1596. f. Rom. 1602. f. Sienna 1635. f. R. 1732. 4. ebend. mit dem Titel: Manuale d'Architettura, 1780. f. (Vielleicht iſt es der Mühe werth, das Urtheil eines neuern italieniſchen Architecten über das Werk des Vignola zu hören? Milizia ſagt in ſ. Vite: Quel ſuo libro ... ha prodotto all' Architettura più male che bene. Jl Vign. per render le regole più generali e più facile alla pratica, ha di quando in quando alterate le più belle proporzioni dell' Antico. Nel compartimento di certi membri, ed in alcune ſue modanature dà più toſto nell ſecco; e per colpa di que' ſuoi piedeſtalli ſi alti la colonna, non vi ſignoreggia. Non vi è ſiſtema d'Archit. più facile di quel del Vignola; ma quella facilità è procacciata a ſpeſe dell' Archi-

chitettura ſteſſa) Uebrigens erſchien es **Spaniſch:** durch Pat. Cares, Mad. 1630. f. **Franzöſiſch:** durch P. le Muet, Amſt. 1640. f. durch Ch. Aug. d'Aviler, und mit einem weitläuftigen Commentar, Par. 1645. 4. 2 B. welche Ueberſ. mit dem Titel: Cours d'Architecture qui comprend les Règles de Vignole, et les figures et deſcriptions de Mich. Ange . . . Par. 1710. 4. 2 B. nebſt einem Supplement dazu von Al. Jean Bapt. Leblond. ſ. a. mit K. ebend. 1750 bis 1755. 4. 3 B. ferner, avec les figures et les deſcriptions de ſes plus beaux batimens, Par. 1760. 4. von P. J. Mariette herausgegeben; und endlich, unter der Aufſchrift: Livre nouveau, ou règles des V ordres d'Architecture . . . . nouvellement revû, corrigé et augmenté par M. B. (londel) avec pluſieurs morceaux de Michel-Ange, Vitruve, Manſard et autres célébr. Archit. Par. 1767. f. mit 104 Kpfrt. wieder gedruckt worden iſt. Im 1ten Th. der Bibl. portat. d'Architecture, Par. 1764. 8. iſt eine andre Ueberſetzung, mit einigen Erläuterung. befindlich. **Engliſch** durch Lect, Lond. 1666. f. durch G. Moxon, Lond. 1673. 8. **Deutſch** durch Joh. W. Böheim, Nürnb. 1617. f. und nach der franzöſiſchen Bearbeitung des d'Aviler, mit Anm. vermehrt, durch Leonh. Chr. Sturm, Amſt. 1699. f. Augsb. 1725 und 1747. 4. 2 B. Durch Joh. Rud. Fäſch, Nürnb. ſ. a. 4. mit 50 Kupf. und einer Fortſ. von Dan. Stattner, ebend. 1781. 4. mit 52 K. L'Architettura di Giov. B. Montani, R. 1608. 1625. 1638. 1691. f. überhaupt 5 Theile oder Bücher u. 206 Bl. Auſſer den, bey dem Art. **Bauart** angezeigten Tempietti und Sepolcri ant. (überhaupt 80 Bl.) finden ſich hier, über die Verhältniſſe der 5 Ordnungen, 39 Bl. und Diverſi ornamenti cappriccioli per depoſiti e altari, 30 Bl. und Tabernacoli diverſe 57 Bl. — Nuova ed ultima Aggiunta delle Porte d' Architettura di Michelangelo Buonarotti, R. 1610. f. — Idea dell' Architettura univerſale di Vinc. Scamozzi, div. in X Libri, Ven. 1615. f. 2 B. Piazz. 1687. f. 2 B. (Ungeachtet des Titels, beſteht das Werk nur aus 6 Büchern; der erſte Band enthält das 1te—3te, der zweyte das 6te—8te, wovon das 1te von der Vortreflichkeit der Architectur, und den, zu der Bildung des Architecten nothwendigen Eigenſchaften; das 2te vom Luftſtrich, von den Eigenſchaften des Bodens, von der Figur der Städte und Feſtungen; das 3te von Privat- und Luſtgebäuden, vom Waſſer, und den Maſchinen es zu heben; das 6te von den fünf Ordnungen; das 7te von den Baumaterialien, und das 8te von dem Grunde der Gebäude, und vom Maſchinenweſen handelt) **Franzöſiſch**, aber nur das 6te Buch von Ch. d'Aviler, Par. 1685. f. Völlig, aber nur das, was die Baukunſt eigentlich angeht, unter dem Titel, Oeuvr. d'Architecture . . . . Leyde 1713. f. von Sam. Du Ry und im 3ten Th. der Bibl. port. d'Architect. aber auch nur Auszugsweiſe, oder vielmehr nur die verbeſſerte Ueberſ. des Du Ry, und anders (in 4 Bücher) eingetheilt. **Engliſch** durch J. Brown, Lond. 1660. 4. Durch Leybourne, 1734. 4. **Holländiſch**, durch Sim. Bosboom, Amſt. 1686. f. **Deutſch**, mit der Aufſchrift: Vinc. Sc. Grundregeln der Baukunſt, Amſt. 1665. f. Nürnb. 1678. f. und, unter dem Titel: Klärliche Beſchreibung der fünf Säulenordnungen, und der ganzen Baukunſt, aus dem ſechſten und dritten Buche des V. Sc. Sulzb. 1678. f. — Manuale d'Architettura . . . di Giov. Branca, Aſc. 1629. 8. R. 1718. 1772. 16. — Della Simmetria dei cinque Ordine dell'

dell' Architettura di Giuſ. Viola-Zanini, Padova 1629. 4. ebend. 1677. 4. — Architettura ruſtica ... di Oraz. Perucci, Reggio 1634. f. — Architett. civile di C. Ceſ. Oſio, Mil. 1661. f. — Architett. civ. ridotta a metodo facile e breve, da Conſt. Amicevole, Tor. 1675. f. — Nuova Architett. civile e mil. di Aleſſ. Capra, Bol. 1672 u. f. 4. 3 B. Cremona 1717. f. 2 B. — Inſtruttione architett. . . . di Bern. Leoncini, R. 1679. 4. — Diſegni originali d' Architettura, di Ant. Gaspari, ſ. l. et a. f. 3 B. — Economia delle Fabbriche di Giamb. Spenelli, Rom. 1698 und 1708. 4. — L' Archittettura di Franc. Lucio Durantino, con un Commento ſopra Vitruvio ſ. l. e. a. f. — Studio d' Architettura della invenzione di Fil. Vaſconi, e da lui inciſo in rame, Rom. ſ. a. f. — Architettura civile preparata ſulla Geometria, e ridotta alla Proſpettiva . . da Ferdinando Galli Bibiena, Par. 1711. f. welches, meines Wiſſens auch, unter dem Titel: Varie Opere di Proſpettiva verkauft wird. Es enthält einige 60 Bl. worunter ſich Entwürfe zu Theatern und Amphitheatern befinden; die mehreſten Blätter ſind von C. A. Buffagnotti geſt. 2) Architettura e Proſpettiva da Camera e da Teatro, Bol. f. 71 Bl. Mit den Werken des Vaters, glaube ich die Werke der Söhne verbinden zu müſſen, als Architetture e Proſpettive varie di Giuſeppe Galli Bibiena, Augsb. 1740. f. von Andr. Pfeffel herausg. 5 Th. jeder von 10 Bl. Pianta e Spaccato del nuovo Teatro di Bologna, da Antonio Galli Bibiena, 1762. f. 2 Bl. Noch ſind von dem Sohne des vorletztern, von Carlo Galli Bib. einige architectoniſche, vorzüglich Verzierungen der Bühne betreffende, Blätter durch Q. P. Chedel u. a. geſtochen worden. — Le cinque Ordine d'Architettura civile da Mich. Sanmicheli, rilevati dalle ſue fabriche dal C. Aleſſ. Pompei, Ver. 1735. f. (Die, in dem Werke angeſtellten Vergleichungen zwiſchen den Arbeiten des Sanmicheli, und den Lehren und Arbeiten des Vitruv, Alberti, Serlio, Palladio, Scamozzi und Vignola, und der darin herrſchende reine Geſchmack, machen es ſehr lehrreich; es ſcheint aber wenig bekannt zu ſeyn.) — Architett. civ. dal P. Guarino Guarini, Tor. 1737. f. (Seine Schrift iſt beſſer, als ſeine Gebäude, welche alle als Muſter des Uebertriebenen und Gezwungenen dargeſtellt werden.) — Opere varie di Architettura, Proſpettive, Grotteſche etc. inv. da Giov. B. Piraneſi, R. 1743 u. f. f. 4 Th. Alcune vedute d'Arci trionfali, von ebend. R. 1748. f. 26 Bl. — I tre ordine d'Architettura, Dorico, Jonico e Corintio, preſi dalle fabbriche più celebri dell antica Roma, e poſti in uſo con un nuovo eſatiſſimo metodo, di Neralco, Rom. 1744. f. — Iſtruzione pratiche per L'Ingegnero civile da Giuſ. Ant. Alberti, Ven. 1748. 4. mit K. Trattato della meſura delle Fabriche di Giuſ. Ant. Alberti c. note e agg. di Bald. Orſini, Par. 1790. 8. (Da ich das letztere Werk nicht geſehen: ſo weiß ich nicht, in wie fern, und ob es, von dem erſtern verſchieden iſt?) — Inſtituzione pratica dell' Architettura civile per la decorazione de' publici e privati edif. . . di Paolo Feder. Bianchi, Mil. 1770. 4. 2 B. — Delle Caſe de Contadini, tratt. architett. di Ferd. Morozzi, Ven. 1770. 8. — Dell' Architettura . . . . di Mar. Gioffredo . . . . Nap. 1771. f. 2 B. — Inſtitut. d'Architettura civile . . . di Nic. Carletti, Nap. 1772. 4. 2 B. — Principi di Architettura civ. Fir. 1781. u. f. 4. 2 B.

2 B. Deutſch, Leipz. 1784 bis 1785. 8. 3 B. — Elementi di Architettura Lodoliana, o ſià l'arte del fabricare con ſolidità e con eleganza non cappricioſa, R. 1786. 8. — Auch werden folgende, ohne Jahrszahl gedruckte, ſich größtentheils auf architectoniſche Verzierungen beziehende Werke, hier an ihrer Stelle ſtehen: L'Architettura di Andr. Ballari, Ven. fol. — Invenzione d'Architettura di Carlo Buſſagnotti (1690) Bol. f. 25 Bl. — Varie Architetture di Franc. Fanelli, f. — Und eben ſo wird das Novo Teatro de' Machine ed Edificii, per varie operazioni, da Zonca, Pad. 1620. f. ſo wie des, wegen der Erfindung von Maſchinen ſo berühmten Zabaglia Contignationes ac Pontes una c. quibusdam ingen. praxib. ac deſcript. translat. Obeliſci Vatic. . . . R. 1743. f. mit Kupf. latein. und italien. hier einen Platz verdienen. —

Von ſpaniſchen Schriften über die Baukunſt iſt mir keine, als die Varia Commenſuracion para la Eſcult. y la Arquitectura por D. Juan de Arphey Villafane, Mad. 1675. 4. bekannt. —

Franzöſiſche Schriften über die Baukunſt überhaupt: Diverſité des Termes dont on uſe en l'Architecture, p. Hugues Sambin, Lyon 1572. f. — Raiſonnement abregé ſur les Tableaux, Basreliefs, et autres Ornemens, que l'on peut placer et faire ſur les diverſes ſuperficies des Baſtimens, von Abr. Boſſe, 1666, in einer, ohne einen beſondern Titel, in 8. gedruckten Sammlung kleiner Aufſätze von ihm S. 57 u. f. — Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres arts qui en dependent, avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces Arts, p. Mr. (André) Felibien . . . Par. 1669. 1690. 1697. 4. mit 65 Kupfrt. (Das Werk beſteht, auſſer dem angehängten Wörterbuche, aus drey Büchern, die wieder in verſchiedene Kapitel abgetheilt ſind. Das von der Baukunſt, welches das erſte iſt, enthält deren 22. Es werden aber die zu dieſer Kunſt gehörigen Dinge mehr darin erklärt, als die Grundſätze derſelben aufgeſtellet, oder entwickelt.) — Reſolution des IV princ. Problèms de l'Architecture, p. Franc. Blondel, im 5ten B. der Mem. de l'Academie des Sciences, und einzeln, Par. 1673. f. — Mem. crit. d'Architecture, Par. 1702. 8. von Fremin. — Diſcours ſur les connoiſſances neceſſ. pour les Archit. P. 1747. 8. von Jean Fr. Blondel, und ſur la neceſſité de l'etude de l'Architect. Par. 1754. 8. von ebend. Auch finden ſich in ſeinem Cours d'Archit. allerhand dergl. allgemeine Abhandlungen, als in der Einleit. zum 1ten Bd. Par. 1771. 8. Diſſert. ſur l'utilité de l'Arch. und ſur les Moyens d'acquerir les talens neceſſ. à un Architect; in der Vorrede des 2ten De la neceſſité de l'etude des ordres d'Architecture; vor dem 3ten Diſſert. ſur l'utilité de joindre à l'etude de l'Archit. celle des Scienc. et des Arts und vor dem 4ten Diſſert. ſur differentes parties de l'Archit. — Traité du Beau eſſentiel dans les Arts, appliqué particuliérement à l'Architecture et demontré phyſiquement et par l'expérience . . . par Mr. C. E. Briſeux, Par. 1752. f. 2 Th. mit 98 Kpfrt. — Eſſai ſur l'Architecture . . . avec un Diction. des Termes, Par. 1753 und 1756. 8. Deutſch, Jena 1756. 8. Frft. 1758. 8. von Laugier. Examen d'un Eſſai ſur l'Architect. Par. 1754. 8. von La Font, und Remarques ſur quelques Libres nouveaux, concernant la beauté et le bon gout de l'Architecture, p. Mr. Frezier, P. 1754. 8. worin die Behauptungen

gen des Laugier zum Theil beſtritten wurden. — Obſervations ſur l'Architecture p. Mr. l'Abbé Laugier, Par. 1765. 12. Deutſch, Leipz. 1768. 8. (Das Werk beſteht aus ſieben Abſchnitten, welche wieder in verſchiedene Kapitel zerfallen, und worin von den erſten Gründen der Verhältniſſe; von den Unbequemlichkeiten der architectoniſchen Ordnungen; von der Schwierigkeit, die gothiſchen Kirchen zu verzieren; von der Art, den Plan eines Gebäudes geſchickt anzulegen; von den Monumenten zur Ehre großer Männer; von der Möglichkeit einer neuen architectoniſchen Säulenordnung (welche er nicht allein für möglich hält, ſondern wozu er ſo gar Vorſchläge thut) und von den Gewölben und Dächern gehandelt wird.) Remarques ſur un livre, intitulé Obſervat. ſur l'archit. de Mr. l'Abbé Laugier, p. Mr. G. Par. 1768. 8. — Diſc. ſur l'Architecture, p. Mr. Patte, Par. 1754. 8. und Memoires ſur les objets les plus importans de l'Architecture, von ebend. Par. 1769. 4. mit 27 K. — In dem Recueil de quelques pièces qui concernent les Arts, von Cochin, Par. 1757. 12. findet ſich, S. 13 eine Lettre d'une Societé d'Architectes, S. 70 ein Mem. ſur l'Archit. und S. 87 ein Mem. ſur les Autels des Egliſes, ſo wie S. 95 eines ſur les Théatres, worinn die Unvollkommenheiten und Mängel der franzöſ. Baukunſt gerügt werden. — Diſc. ſur la Peinture et l'Architecture, Par. 1758. 12. 2 Th. — Eſſai ſur la Theorie de l'Architecture, von Le Roi, bei den Ruïnes des plus beaux Monumens de la Grece, Par. 1758. f. verm. bey der 2ten Ausg. von 1769. f. Deutſch, nach der erſten, in der Bibl. der ſch. Wiſſenſchaften, B. 10. S. 1. B. 11. S. 1. — Der 5te Band der Biblioth. portative d'Architecture . . Par. enthält Grundſätze der Baukunſt, Mahl. und Bildh. — Reflect. ſur l'Architect. p. Mr. Hube, Königsb. 1765. 8. — Ichnographie, ou Diſc. ſur les IV Arts d'Architecture, Peint. Sculpt. et Grav. . . . . p. Mr. Herbert, Par. 1767 u. f. 8. 5 Th. — Elemens d'Architecture, p. Panſeron, Par. 1772. 4. Nouv. Elemens d'Archit. von ebend. Par. 1776. 4. — Mem. ſur une decouverte dans l'art de bâtir, faite p. le Sr. Loriot, Par. 1774. 8. — Le Genie de l'Architecture, ou l'Analogie de cet Art avec nos ſenſations, p. Mr. Camus de Mezières, Par. 1780. 8. Deutſch, in G. Huths Allg. Magazin für die bürgerliche Baukunſt, B. 1. Th. 1. S. 97. Th. 2. S. 66 u. f. — Auch gehört die Collection des grands prix, que l'Acad. Roy. d'Architecture propoſe et couronne tous les Ans noch hieher. — **Eigentliche Anweiſungen zur Baukunſt:** Livre d'Architecture de Jaques Androuet du Cerceau, contenant les plans et deſſaigns de cinquante baſtimens tous differens . . . . Par. 1559. 1576. 1615. f. 2 Th. (Die Aufriſſe ſind ganz in gothiſchem Geſchmack; und die innre Einrichtung beſteht hauptſächlich in der Kunſt, eine Anzahl Vierecke von verſchiedener Länge und Breite, nebſt einigen Rondelen an einander zu ſetzen.) — Reigle génerale d'Architecture des cinq Manières de colonnes, p. Mr. (Jean) Bullant, Par. 1564. f. — De l'Architecture IX Liv. p. Philibert de Lormes, Par. 1561. f. Roh. 1648. f. Par. 1668. f. Nouvelles inventions pour bien baſtir et à petits frais, von ebend. Par. 1567. 8. — Reglement générale d'Architecture par le Sr. (Iacq.) de la Broſſe, Par. 1619. f. — L'Architecture françoiſe des Baſtimens particuliers p. Mr. (Louis) Savot, Par. 1630. 4. avec fig. et notes p. Frcs. Blondel, Par. 1673.

1673 und 1685. 8. — L'Architecture d'Alexandre Francini, Par. 1631. f. mit 45 Kpfrn. — Manière de bien baſtir pour toutes ſortes de perſonnes, p. Pierre le Muet, Par. 1632. 1663. 1681. f. 2 Th. Engliſch durch Pricke, Lond. 1668 und 1675. f. Inventions pour l'art de bien baſtir, von ebend. bey ſ. Ueberſ. des Palladio, Amſt. 1646. 4. einzeln, Par. 1771. 8. — Traité de l'Architecture, ſuivant Vitruve, deſſeigné p. Mr. J. Mauclerc, P. 1648. f. Engliſch, Lond. 1669. fol. — Les Oeuvr. d'Architecture d'Antoine le Pautre, P. 1652. f. Metz 1751. f. 3 Th. Ueberhaupt 8. Diſc. und 60 Kpfrbl. — Traitè des manières de deſſiner les Ordres de l'Archit. ant. en toutes leurs parties, p. Abr. Boſſe, Par. 1664. f. mit 80 Kpfrn. Von eben dieſem Verf. ſind: Repreſentations geom. de pluſieurs parties de Baſtimens, faites par les règles de l'Architecture enſeignè dans l' Acad. d'Archit. p. Mr. (Franc.) Blondel, Par. 1675 bis 1683. f. 5 Th. ebend. 1698. f. 2 B. — Theatre de l'Architecture civile p. Mr. (Charl. Phil.) Dieuſſart, Par. ſ. a. f. Deutſch (meines Wiſſens, durch Leonh. Diezenhofer) Güſtrow 1682. f. Bamberg 1697. f. — Ordonance des cinq eſpèces de Colonnes, ſelon la methode des Anciens, p. Mr. (Claude) Perrault, Par. 1683. f. Engliſch, Lond. 1708 und 1722. f. — Architecture pratique qui comprend le detail de la conſtruction et du toiſè des ouvrages de maçonnerie, charpenterie, menuiſerie, p. Pierre Bullet, Par. 1691. 8. 3 Th. ebend. 1722. 1741. verm. 1755. 8. 1774. 8. — Abregè de l'Archit. civ. p. J. Balth. Lauterbach, Amſt. 1699. 8. Deutſch, Leipzig, 1714. 8. — L'art de Charpenterie de Mathurin Jouſſe, p. D. L. H. Par. 1702. f. (Unſtreitig iſt das Werk älter, weil ſchon Felibien deſſen in der Vorrede zu ſ. Principes gedenkt; aber die erſte Ausgabe deſſelben iſt mir nicht bekannt.) — Nouveau Traité de toute l'Architecture, ou l'art de bâtir . . . p. Mr. Cordemoi, Par. 1706. 8. 1714. 4. — Parallèle des cinq Ordres d'Architecture, p. Mr. (Alex. Jean Bapt.) Le Blond, Par. 1710. 4. — Oeuvr. d'Architecture de Mr. Cuvilliés, cont. des Plans de Batim. des Decorations, deſſeins de meubles etc. Par. f. 3 Th. überhaupt 357 Bl. — Traité d'Architect. avec des remarques et des obſervat. tres utiles, p. Et. le Clerc, Par. 1714. 4. Engliſch, Lond. 1732. 8. 2 B. Deutſch, Nürnb. 1759. 4. 2 Th. mit 181 Kpfrn. — Architecture moderne, ou l'art de bien bâtir pour toutes ſortes de perſonnes tant pour les maiſons des particuliers que pour les Palais, cont. cinq Traités 1) De la Conſtruction et de l'employ des materiaux 2) De la diſtribution de toutes ſortes de places 3) De la manière de faire les devis 4) Du Toiſé des Bâtimens ſelon la Coûtume de Paris 5) des Us et Coutumes concernant les bâtimens et raports des Jurez Experts, Par. 1728. 4. 2 B. 1764. 4. 2 B. mit 144 Kpfrn. Der wichtigſte Theil des Werkes beſteht, meines Bedünkens, aus den Anweiſungen zur innern Abtheilung, deren 60 ſind. Der ungenannte Verfaſſer, wofür oft der Verleger ſelbſt ausgegeben worden iſt, ſoll der Architect le Roux, oder, nach andern, H. Tiercelet ſeyn. — Nouveau Traité d'Architecture, contenant les cinq Ordres, ſuivant les quatre auteurs les plus approuvés, Vignola, Palladio, Phil. de Lormes et Scamozzi . . . p. P. Nativelle, Par. 1729. f. 2 B. — De la diſtribution des Maiſons de plaiſance, et de la decoration des

ediſi-

edifices en général, p. Jacq. Franc. Blondel . . . Par. 1737. 4. 2 B. mit 160 Kpfr. Der erſte Band enthält 3 Theile, worin von der Vertheilung und Verzierung verſchiedener Arten von Gebäuden, nach Maßgabe ihrer Größe und Beſtimmung, ſo wie, von den dazu gehörigen Gärten (nach franzöſiſchem Geſchmack) gehandelt wird; der zweyte beſteht aus 2 Theilen, deren erſterer ſich mit den äußern, und der andre mit den innern Verzierungen überhaupt beſchäftigt. (Wegen mehrerer ſ. Werke, ſ. die Folge.) — L'art de bâtir des Maiſons de campagne, où l'on traite de leur diſtribution, de leur conſtruction, et de leur decoration, p. Ch. Ant. Briſeux, Par. 1743. 4. 2 B. ebend. 1761. 4. 2 B. — L'Architecture, ou principes gen. de cet art, avec les plans, elevations et profils de quelques batimens, faits p. Germ. Boffrand, Par. 1745. f. frz. und lat. Von P. Patte herausg. ebend. 1753. f. mit 57 Kupf. — Eſſai ſur les ordres d'Architecture, . . . p. Mr. (Phil. Ernſt) Babel, Par. 1747. f. — Syſtème nouveau et complet de Deſſeins d'Architecture en un Recueil de plans et d'elevations de deſſeins pour des maiſons commodes et ornés, Lond. 1749. 4. mit 46 Kpfrn. — Etudes d'Architectures de France et d'Italie, p. Mr. Patte, Par. 1754 u. f. f. — Recueil des Esquiſſes d'Architecture, de Mr. (Phil.) de la Guespière, Par. 1765. f. — Recueil element. d'Architecture contenant pluſieurs Etudes des Ordres d'Architecture . . . par Mr. Neufforge, Par. 1757 u. f. f. 12 Th. in 6 B. überhaupt 906 Bl. wozu noch ein Supplement von 26 Heften, jedes von 6 Bl. fol. erſchien. — Rec. de differens projets d'Architect. de Charpente et autres, conc. la Conſtruction des ponts . . . p. feu Mr. Pitrou . . . Par. 1759. mit 35 Abbild. auf 71 Bl. Das Werk beſteht aus 3 Th. und wird, in ſo fern es hauptſächlich Werke von Holz betrift, ſo wohl wegen der Neuigkeit der Grundſätze, als wegen des Unterrichtes über einzele Zuſammenfügungen, für ſehr gut gehalten. — Oeuvr. des gravures d'Architecture de Mr. Dumont, Par. 1762 — 1776. f. (ſ. auch den Art. Schaubühne) — Oeuvr. d'Architecture, contenant differens projèts d'edifices publics et particuliers, et pluſieurs bâtimens, conſtruits p. Mr. Peyre, Par. 1765. f. — Traité des Ordres d'Architecture, p. Mr. Potain, Par. 1768. 4. 4 Th. — L'art du Trait de Charpenterie, par le Sr. Nic. Fourneau, P. 1768. f. mit 20 Kpf. — Trairé d'Architecture, ou Proportions des trois Ordres grecs ſur un modèle de douze parties, p. Jean Antoine, Trev. 1768 und ebend. 1780. 4. — Les Oeuvres d'Architecture de Pierre Contant d'Yvry, 1770. f. 2 Th. 70 Bl. — Cours d'Architecture, ou Traité de la Decoration, Diſtribution et Conſtruction des Batimens . . . p. J. F. Blondel . . . continué p. Mr. Patte, Par. 1771—1777. 8. 6 Bände Text (wovon die beyden letztern von H. Patte ſind) und 3 Bde. mit 361 Kpfr. Die vier erſtern enthalten die Vorleſungen des H. Blondel für Zöglinge der Architectur, und ſcheinen, als ſolche, wirklich vielen Werth zu haben. Nur werden ihm Weitſchweifigkeit und Wiederhohlungen Schuld gegeben. — Le Vignole moderne, ou Traité elementaire d'Architecture, Par. 1772. 4. — Traité d'Architecture pratique . . . p. J. F. Monroy, Par. 1785. 8. — Elemens d'Architecture . . . avec un vocabul. des termes, p. M. P. D. L. F. Par. 1787. 8. — Ecole d'Architecture rurale, ou leçons par leſ-

leſquelles on apprendra ſoi-même a bâtir ſolidement les maiſons de pluſieurs étages avec la terre ſeule, ou autres matériaux des plus communs, et du plus vil prix, p. Franc. Cointeraux, Par. 1790. 8. — Auch ſind noch, von mehrern franzöſiſchen Artiſten, einzele architectoniſche Blätter geliefert worden, als von Pelletier allerhand Gebäude 12 Bl. Querfol. — Von dem jüngern Juſte Fres. Boucher: Elevat. d'un batiment de XI. et XIV. toiſ. de face, 6 Bl. fol. Elevations de Pavillons, fol. 6 Bl. Recueil de Fontaines, f. 14 Bl. — Von Le Canu, Pl. et Elevat. de Font. f. 6 Bl. — Von Dumont und Sellier: Suite de Fontaines des gouts différens, 1770. 4. 6 Bl. — Rec. de Fontaines Chinoiſes —. de Tentes chin. — de Baraques chin. —

Engliſche Schriften über die Baukunſt überhaupt: Lectures on Architecture, conſiſting of rules, founded upon Harmony and arithmetical Proportion . . . by Rob. Morris, Lond. 1734. 8. 2 B. 1759. 8. 2 B. — Diſſertat. upon the order of Columns, and their appendages, by Wood, Lond. 1750. 8. — In den Polite Arts, Lond. 1749. 12. handelt das XXIV Kap. — und in den Elements of Criticism des Home eben dieſes Kap. mit von der Baukunſt — ſo wie ein Abſchnitt in den Moral and Litterary Eſſays von Knox, Lond. 1777. 8. — **Eigentliche Anweiſungen zur Baukunſt:** Deſcription of the five orders of Columns, according to the Ancient, Lond, 1600. f. — (Der Verf. wird Bloome genannt; und das Werk iſt alſo, wahrſcheinlicher Weiſe, unſer Deutſche, in der Folge vorkommende, Hans Blum, deſſen Werk wenigſtens ins Holl. und Franz. überſetzt wurde.) — The Theorie and Practice of Architecture, or Vitruvius, and Vignola abridg'd. Lond. 1703. 8. — Elements of Architecture by A. Wotton, L. 1620. f. Lat. bey dem Vitruvius des Laet. — The Architects Store houſe, by Mr. Prike, Lond. 1674. f. — Gothic Architecture, improved by rules and Proportions . . by B. Langley. (Die erſte Ausg. iſt mir nicht bekannt; die vor mir liegende iſt Lond. 1747. 4. mit 63 Kpfrn. gedruckt; aber meines Wiſſens, war dieſe die erſte von Langley's Schriften; er will darin die Gothiſche Architectur auf die Verhältniſſe der griechiſchen und römiſchen zurücke führen, und hat dadurch ſonderbare, unförmliche Mitteldinger, ſeine neuen fünf Säulenordnungen, herausgebracht. Mit dieſer will ich gleich die übrigen, mir bekannten, Schriften dieſes Architecten verbinden, als:) 2) Sure Guide to Builders, or the Principles and Practice of Architecture, by B. Langley 1726. 4. verm. durch Gadsdown, und unter dem Titel: Principles of ancient Maſonry, or the Syſtem of Building completed, and Architecture univerſally demonſtrated, Lond. 1736. f. 2 Th. mit 471 Kupfern. 3) The City and Country Builders . . . Treaſury in Deſigns 1740. 4. (Auch von dieſem Werke ſind die frühern Ausg. mir nicht bekannt.) 4) The Builders Aſſiſtent, Lond. 8. 2 B. 5) The Young Builders Rudiments, Lond. 1730. 4. 6) The Builder's Jewel. Lond. 8. mit 100 Kpfrn. welche im J. 1768 wieder abgedruckt worden, ſind. 7) The Builder's Director - or Benchmate, being a Pocket Treaſury of the Grec. Rom. and Gothic Orders of Arch. made eaſy to the meaneſt capacity by near five hunderd exempl. engr. on 184 copper plates, Lond. 1740. 1763. 8. 8) The Builders Complete Cheſt-

book

book, or Key to the five Orders 12. und 4. und in dem letztern Format im J. 1738 mit 77 Kpfrt. 9) Ornamental Parts of Architecture with upwards of 400 grand Deſigns, 4. Uebrigens kann es leicht möglich ſeyn, daß, da ich nur einen kleinen Theil dieſer Schriften geſehen, in ihre Anzeige ſich Irrthümer eingeſchlichen haben. — The Art of ſound Building, demonſtrated in geometrical Problems, by W. Halfpenny, Lond. 1725. f. Und von eben dieſem Verfaſſer ſind noch: 2) The Marrow of Architecture, Lond. 1728. 4. mit 15 Kpfrn. 3) Practicable Architecture, or ſure Guide to the rules of Science, Lond. 1730. 8. mit 43 Kpfrn. — 4) Uſefull Architecture for erwting Parſonnage houſes, Farmhouſes, Inns, Bridges, Lond. 1760. 8. mit 20 Kpfrn. (Die erſte Aufl. iſt mir nicht bekannt.) 5) Rural Architecture in tho Chineſe taſte, being Deſigns entirely new for the Decoration of Gardens, Parks, Foreſts, Inſides of the Houſe etc. on LX copperplates. 8. 4 Th. welche nachher noch öfterer abgedruckt worden ſind. Auch habe ich noch ein Werk von ihm, Five Orders of Architecture, Doors etc. 8. angeführt gefunden. — The Deſigns of Inigo Jones of an intended Palace at Whitehall, and for others, public and private Buildings, publ. by W. Kent, Lond. 1727 und 1770. f. 2 B. by Hardy, 1744. f. — Book of Architecture, containing Deſigns of Buildings and Ornaments, by James Gibbs 1728. f. Von ebendemſelben Verfaſſer ſind: Rules for drawing the ſeveral Parts of Architecture, L. 1732. f. — A Plan of civil Architecture in V. Books, by M. Fiſcher, Lond. 1730. f. mit 80 Kpfrn. — Magazine of Architecture, Perſpective and Sculpture, by Edw. Oakley, L. 1731. f. 96 Kpfrt. — Every Man a compleat Builder, or eaſy rules and proport. for drawing and Working the ſeveral parts of Archit. von ebend. Lond. 8. — Proportional Archit. or the five Orders regulated by equal parts, by Robinſon, L. 1736. 8. — Palladio Londinenſis, or the London Art of Building by W. Salmon, improved by Hoppus, Lond. 1738 und 1773. 4. (Das Werk iſt, wahrſcheinlicher Weiſe, älter; aber die frühern Ausgaben ſind mir nicht bekannt.) Von eben dieſem Salmon ſind noch: The London and Country Builder's Vademecum, Lond. 1736. 8. und The Builder's Eſtimator 12. — The Gentleman's and Builders Repoſitory, or Archit. by Hoppus, Lond. 1737 u. 1760. 4. mit 90 Kpfrn. — The complete Body of Architecture by Mr. Ware, Lond. 1738. f. Vollſtändiger 1756 und 1768. f. 122 Bl. — Select Architecture, being regular Deſigns of Plans and Elevations, well ſuited to both Town and Country, by Rob. Morris, Lond. 1740. mit 50 Kpf. Von ebendemſelben Verfaſſer iſt, Architecture improved, in a Collection of uſefull deſigns from ſligt and gracefull receſſes, lodges and other decorations, in Parks, Gardens, Woods or Forreſts, to the Portico, Bath, Obſervatory and interior Ornaments of ſuperb Building . . . Lond. 1750. 1757. 8. 50 Kpf. — The Brittiſh Carpenter, by Mr. Price, Lond. 1753. 1765. 4. mit 62 K. — 1) The brittiſh Architecture, or the Builder's Treaſure of Staircaſes, Lond. 1758. f. 60 Bl. 2) Deſigns in Carpentry, Lond. 1759. 4. 55 Bl. 3) A Collection of deſigns in Architecture containing new plans and elevations of houſes for general uſe, Lond. (1784) f. 2 B. mit 120 Kpf.

Sämmtlich von Abr. Swae. — Deſigns and Eſtimates of Farm houſe . . . by Dan. Garret, Lond. 1759. f. mit 9 K. (iſt die 2te Aufl.) — The Gentleman's and Farmers Architect. . . . . containing a great variety of uſefull and genteel deſigns, being correct Plans and elevations of parſonnage and farmhouſes, by Th. Lightoler, Lond. 1764. 4. mit 25 Kpf. — The Builders Pocket Treaſure, cont. the Theory and practical part of Architecture, with new Deſigns of Frontiſpieces, Chimney-pieces, Baſes, Capitals etc. by W. Pain, Lond. 8. mit 44 Bl. ebend. verm. 1785. 8. Noch ſind von demſelben Verf. 2) The Practical Builder, or Workmanns General Aſſiſtent, ſhewing the moſt approved and eaſy methods for drawing and working the whole or ſeparate part of any building etc. Lond. 1773. 1776. 4. 83. Bl. 3) The Carpenters and Joiners-Repoſitory, or a new ſyſtem of Lines and Proportions for Doors, Windows, Chimneys, Cornices etc. 1778. f. 69 Bl. 4) The Carpenters Pocket Directory, cont. the beſt methods of framing timbers of all figur. and dimenſions etc. 8. 24 Bl. 5) Plans, Elevat. and. Sect. of Noblemen and Gentlemen houſes, 1783—1784. f. 2 Theile. 6) The Britiſh Palladio, or the Builders General Aſſiſtent, demonſtrating, in the moſt eaſy and practical method, all the principal rules of Architecture, from the ground plan to the ornamental finiſh etc. Lond. 1789. f. 42 Bl. Uebrigens iſt es bekannt, daß dieſe Werke, zum Theil, zwey Brüder, William und James Pain, zu Verfaſſern haben; auch ſind, wenigſtens von den erſtern dieſer Werke, frühere Ausgaben vorhanden, welche ich aber nicht nachzuweiſen vermag. — The Temple Builders moſt uſefull Companion, containing Original Deſigns in the Greek, Roman and Gothic Taſte, by T. G. Overton, Lond. 1766. 4. 50 Bl. — Groteſque Architecture, or rural Amuſement, conſiſting of plans, elevations and ſections for huts, ſummer and winter hermitages, retreats, terminaries, chineſe, gothic and natural grottoes, caſcades etc. by W. Wright, Lond. 1767. 8. 28 Bl. — An eſſay on the Orders of Architecture, in which are contained ſome conſiderable alterations in their proportions, ſeveral obſervat. on the propriety of their uſe and the new introduction of a new great order, called the Brittanic . . . by Pet. de la Roche, Lond. 1768. f. — Treatiſe of the decorative part of Civil Architecture, adorn. with 53 Plates . . . by W. Chambers, Lond. 1768 und 1791. f. (3te Aufl.) — Ornamental Architecture, conſiſting of original Deſigns for plans, elevations and ſections, beginning with the farmehouſe, and aſcending to the moſt magnificent Villa, by Mr. Crunden, Lond. 1770. 4. 70 Bl. — Treatiſe of the five Orders of Archit. by Mr. Richardſon, Lond. fol. — Architecture, by Mr. Rawlin, Lond. 4. 60 Bl. — The Works in Architecture of Robert and James Adam, Lond. 1773–1776. f. Vier No. jede von 8 Bl. The Carpenter's Treaſure: a Collection of deſigns for temples, with their plans; Gates, Doors, Railes and Bridges in the gothic taſte, with Centers at large for ſtriking gothic Curves and Mouldings, and ſome ſpecimen of rails in the Chineſe taſte, forming a complète ſyſtem for rural decoration, by N. Wallis, Lond. 1773. 8. 16 Bl. 2) The modern Joiner, or a Collection of original deſigns in the preſent taſte, for

Chimney

Chimney pieces and Door Caſes, with their Mouldings and Enrichements at large; Frizes, Tablets, Ornaments for Pilaſters, Baſes, Sub-baſes, and Cornices for Rooms etc. with a Table ſhewing the proportions of Chimneys, with their entablatures, to rooms, of any ſize, von ebend. Lond. 4. — The Builders Magazine .... by a Society of Architects, Lond. 1774. 4. 2 B. mit K. — A Key to civil Architecture, or the Univerſal Britiſh Builder, by Mr. Skaife, Lond. 1776 und 1788. 8. — The Rules of Gothic Architecture, by M. Roger, Lond. 1778. 8. — Original Deſigns in Architecture, conſiſting of Plans, Elevat. and Sect. for Villa's, Manſions, Townhouſes .. by James Lewis, Lond. 1780. f. — Original Deſigns in Architecture ... by Will. Thomas, Lond. 1783. f. 28 Bl. — Deſigns in Architecture, conſiſt. of plans and elevat. for Temples, Bath, Caſſines, Pavillons, Garden-Seats, Obeliſks etc. for decorating pleaſure grounds, Parks, etc. by John Soane, Lond. 8. 38 Bl. — The Country-Gentlemans Architect, in a great variety of new Deſigns for Cottages, Farm Houſes, Country Houſes, Villas, Lodges for Park or Garden Entrances, and ornamental wooden Gates, with plans of the offices, belonging to each deſign ... by J. Miller, L. 1789. 4. 32 Bl. — Plans of Cottages by John Wood, Lond. 4. — The rudiments of anc. Architecture ... cont. an hiſtor. Account of the five Orders alſo Vitruvius on the Temples and Intercolumniations of the Anc. calculated for the uſe of thoſe, who wiſh to attain a ſummary knowledge of Arch. with a Dictionary of termes, Lond. 1789. 8. — Elementa Architecturae civilis ... or the Elements of civil Architecture, according to Vitruvius and other Ancients, and the moſt approved authors, eſpecially Palladio by H. Aldrich, transl. by R. Smyth, Lond. 1789. 8. mit 55 Kpfrt. (Das Original iſt mir nicht bekannt.) — Auch gehören im Ganzen noch hieher: A new and accurate method of delineating all the Parts of the different orders in Architect. by means of an Inſtrument, by Th. Malie from the original Italian, Lond. 1737. f. — Deſcription and uſe of a new Inſtrument, called the Architectonic Sector, by which any part of Architecture may be drawn with facility and exactneſs ... illuſtr. with 25 Plates by Iof. Kirby, Lond. f. — Ferner: A Collection of Deſigns of elegant and uſefull Houſehold Furniture ... by Mr. Chippendale, Lond. 1755 — 1762. f. 2 B. 200 Bl. — The Cabinet-Maker and Upholſterer's Guide, or Repoſitory of deſigns for every Article of Houſehold Furniture ... Chairs, Stools, Sofas, Confidente, Ducheſſe, Sideboards, Pedeſtals, Vaſes, etc. by A. Heppelwhite, Lond. f. 126 Bl. — The Joiner's and Cabinet-makers Darling, cont. ſixty different deſigns, for all Sorts of Frets, Frizes etc. 8. — The Carpenters Companion, cont. thirtythree Deſigns for all Sorts of Chineſe Railing and Gates. 8. — The Carpenter's compleat guide to the whole ſyſtem of gothic Railing, cont. thirtytwo new Deſigns. 8. — The Carpenter's and Joiners Vade-mecum, by Rob. Clavering. 8. —

Anweiſungen zur Baukunſt in holländiſcher Sprache: Ein architectoniſches Werk von Pet. Koek von Aelſt († 1533) iſt mir nur in einer franzöſiſchen Ueberſetzung, welche den Titel,

Titel, L'Architecture de Mr. Cock, Par. ſ. a. f. führt, vorgekommen. — Ioh. Vredemanns Architectura . . . Antv. 1557. f. Deutſch, Arnh. 1606. f. — De aldervermaerſte antique Aediſicien, en de Regeln of de vyf manieren van Aediſicien, Amſt. 1606. f. — De allgemene Boukunde van Wilh. Goeree, Amſt. 1681. 8. — Das, von Sim, Boosbom, über die fünf Säulenordnungen geſchriebene Werk, iſt, urſprünglich, in holländiſcher Sprache abgefaßt, und Amſterdam, ſ. a. f. gedruckt; mir iſt es indeſſen nur aus der engl. Ueberſ. Lond. 1679. f. bekannt. — De Architektuur Weerken van Pet. Poſt, Leid. 1715. f. mit 75 K. — Theatrum machinar. vniverſale . . of de nieuwe allgemeene Bouwkunde door Tieleman van der Horſt, Amſt. 1739. 4. mit 30 K. in fol. Deutſch, Nürnb. durchaus fol. (Das Werk handelt eigentlich nur vom Treppenbau.) — Architect. civilis van Jac. Poley, Amſt. 1770. 4. mit 20 Kpf. in fol. —

Ueber die **Baukunſt überhaupt, in deutſcher Sprache:** In Koremons Natur und Kunſt, Leipz. 1770. 8. handelt davon der XIIte Abſchn. des 2ten Th. S. 410. Im Oreſtrio der LVIII und LIX Abſchn. des 2ten Bds. S. 244 u. f. — In Chrſtn. Frdr. Prangens Entwurf einer Akademie der bildenden Künſte, Halle 1778. 8. der XVII Abſchn. des 1ten Bds. B. 246. — Briefe über Rom, verſchiedenen, die Werke der Kunſt betreffenden, Inhaltes . . . von L. T. Weinlich, Dresden 1782—1787. 4. 3 B. mit 35 Kpfrn. — Unterſuchungen über den Character der Gebäude, über die Verbindung der Baukunſt mit den ſchönen Künſten, und über die Wirkungen, welche durch dieſelben hervorgebracht werden ſollen, Deſſau 1785. Lpz. 1789. 8. mit K. — Ueber die Verwandtſchaft der Baukunſt und Gartenkunſt, von H. Henert, in der Berl. Monatsſchrift, April 1786. — Ueber Regelmaßigkeit, Bequemlichkeit und Eleganz in bürgerl. Wohnhäuſern im Journal der Mode, Mon. October 1788. — **Anweiſungen zur Baukunſt:** Gualt. H. Rivii der fürnehmbſten, nothwendigſten, der ganzen Architectur angehörigen, mathematiſchen Künſt eygentlicher Bericht, vnd vaſt klare, verſtändliche Vnterrichtung zu rechtem verſtandt der lehr Vitruvii, Nürnb. 1547. f. 1558. f. Baſel 1582. f. — Hs. Blums Antiquitat. Architecturae, d. i. ein kunſtreich Buch von allerhand Antiquitäten zum Verſtand der fünf Säulen gehörig, Zür. 1558. 1596. f. **Holländiſch und Frzſch.** mit Kupfern von N. J. Viſſher, Amſt. 1647. f. Auch iſt das, unter den engliſchen Anweiſungen zur Baukunſt, angeführte, erſte Werk, wahrſcheinlicher Weiſe, eine Ueberſetzung von dieſem. — Wendel Dieterlein's Austheilung, Simmetrie und Proportion der fünf Säulen, und aller daraus folgenden Kunſtarbeit, Strasb. 1594. f. Nürnb. 1598 und 1655. f. mit 209 K. — Joh. Jac. Evelmanns.... Archit. civ. oder bürgerliche Baukunſt, Cöln 1600. f. — Gabr. Kramer verfertigte um dieſe Zeit, 24 Bl. archit. Vorſtellungen. — Dan. Meyer gab 1609 eine Reihe architectoniſcher Blätter, (50) von den Gebrüdern de Bry geſt. heraus, welche gewöhnlich den Titel führen: L'Architecture de Mr. Meyer, ou Demonſtration de toutes ſortes d'ornemens, f. Im J. 1664 ſind ſie auch zu Heidelberg mit dieſer Aufſchrift erſchienen. — Joſ. Furtenbachs Archit. civ. enthaltend Palläſte, Kirchen, Altare, Spitäler, Ulm 1628. f. Ebendeſſelben Archit. univ. Kriegs- Stadt- und Waſſergebäude zu erbauen, Ulm 1635. f. Ebend. Garten- Pallaſtleins Gebäu, Ulm 1640. f. Augsb. 1667. 4. Ebend. Mayerhofs Gebau, Ulm 1641. f. Seine Kirchengeb. ſind auch noch

beſonders, Augsb. 1649. 4. abgedruckt worden. — De Stylometris, oder von dem Gebrauch der Bauſtäbe, nach den fünf Säulenordnungen, von Nic. Goldmann, Lugd. B. 1662. f. lat. und deutſch. (S. übrigens die Folge.) — G. Andr. Böcklers Compendium Archit. civ. Frcft. 1648. 4. 2) Ebendeſſelben Architectura curioſa nova, exponens fundamenta hydragogica, luſus fontium, aq. ductor. ſpecus artificiales etc. Nor. 1662. f. 3) Ebend. Civil Architectur, Frankft. 1663. f. 4) Ebendeſſelben Neues und vollkommenes Säulenbuch, ebend. 1684. f. — Joach. von Sandrart Academia Tudeſca della Architettura, Scult. e Pitt. oder Deutſche Academie der edlen Bau- Bild- und Mahlereykünſte, Nürnb. 1675—1679. f. 2 B. und in den 3 erſten Bänden der neuen Ausg. ſ. W. Nürnb. 1768 u. f. f. 8 Bde. (Das Weſentliche ſ. Werkes, in Rückſicht auf Baukunſt, beſteht in den, bereits in dem Art. **Bauart** angezeigten Abbildungen römiſcher Kirchen, Altäre, Palläſte, und Brunnen.) — Prodromus Architect. Goldmannianae . . . von Leonh. Chrſtn. Sturm, Augsb. 1694 und 1714. Querf. mit 26 Kpfrn. II) Nic. Goldmanns Vollſt. Anweiſung zur Civil-Baukunſt . . . verm. von Leonh. Chrſtn. Sturm, Wolfenb. 1696. f. Leipz. 1708. f. mit 74 Kpfrn. III) Ausübung der Anweiſung zu der Civil-Baukunſt Nic. Goldmanns, beſtehend in neun Anmerkungen (in der 2ten wird von der neuen, ſechsten oder ſo genannten deutſchen Ordnung gehandelt) von ebend. Wolfenb. 1696. f. Leipz. 1708. f. mit 20 Kupfrn. IV) Der auserleſenſte, und nach den Regeln der antiken Baukunſt ſo wohl, als nach dem heutigen Guſto verneuerte Goldmann . . . durch Leonh. Chrſtn. Sturm, Augsb. 1714—1721. f. 3 B. mit 366 Kpf. Dieſes Werk beſteht eigentlich aus 22 beſondern, zum Theil nachher noch wieder einzeln abgedruckten, Abhandlungen, von welchen folgende hieher gehören; als 1) Kurze Vorſtellung der ganzen Civil-Baukunſt, worinn die vornehmſten Kunſtwörter in 5 Sprachen angeführt, und die allgemeinſten und nöthigſten Regeln erklärt werden, Augsb. (1718) f. ebend. 1745. f. mit 11 Kpfrn. 2) Anweiſung alle Arten von bürgerlichen Wohnhäuſern wohl anzugeben, Augsb. 1715. f. mit 15 Kpfrn. 3) Anweiſung von Landwohnungen und Mayereien, ſonderlich vor die von Adel, Augsb. 1715. f. mit 9 Kpf. 4) Vollſtändige Anweiſung, alle Arten von regulären Prachtgebäuden zu erfinden, auszutheilen, und auszuzieren, benebſt einer gedoppelten Vorſtellung der ſechs Ordnungen der Baukunſt, Augsb. 1716. f. mit K. 5) Anweiſung, die Bogenſtellungen, nach der Civil-Baukunſt, von Siegesbogen oder Ehrenpforten zu machen, Augsb. 1718. f. mit 17 Kpfrn. 6) Anweiſung, alle Arten von Kirchen wohl anzugeben, Augsb. 1718. f. mit 22 Kpf. 7) Anweiſung großer Herren Palläſte ſchön und prächtig anzugeben; inſonderheit auch von fürſtlichen Luſtgärten, ebend. 1718. f. mit Kpfrn. 8) Anweiſung Regierungs- Land- Rath- Kaufhäuſer und Börſen ſtark und zierlich anzugeben, ebend. 1718. f. mit 13 Kpfrn. 9) Architectoniſche Reiſe Anmerkungen (durch einen groſſen Theil von Deutſchland, und durch die Niederlande bis Paris) ebend. 1719. f. 10) Vollſtändige Anweiſung, Stadtthore, Brücken, Zeughäuſer . . . Caſernen, Baraquen, Proviantháuſer behörig anzugeben . . . und bey Gelegenheit die Austheilung des bäuriſchen Werkes, oder der Boſſagen an den Bogenſtellungen, wie auch der vielfachen Treppen deutlich angewieſen wird, Augsb. 1719. f. mit K. 11) Die unentbehrliche Regel der Symmetrie . . . ebend. 1720. f. mit 10 Kpf. 12) Vollſtändige Anweiſung

weiſung einer Austheilung der Gebäude .... ebend. 1720. f. mit 7 Kpf. 13) Vollſtändige Anweiſung, allerhand öffentliche Zucht- und Liebesgebäude ... wohl anzugeben, ebend. 1720. f. mit 15 Kpf. 14) Vollſtändige Anweiſung, Grabmahle ... wie auch Paradebetten, und Caſtra doloris ... anzugeben, ebd. 1720. f. mit K. 15) Anleitung, Schifhäuſer, oder Arſenale ... gehörig anzugeben, ebend. 1721. f. mit Kpf. 16) Anweiſung, Waſſerkünſte und Brunnen anzugeben, ebend. 1720. f. mit 10 Kpfrn. Die übrigen, darin enthaltenen Aufſätze gehen die Waſſer- und Kriegsbaukunſt an. Auch gehören zu den Goldmann-Sturmiſchen Werken noch: J. Jac. Schüblers noch mehr erweiterte Sturmiſch-Goldmanniſche Baukunſt, mit Sachen und Meubeln, welche zur inwendigen Auszierung dienen können, Augsb. f. 11 Hefte. Und von Leonh. Chrſtn. Sturm ſelbſt deſſen Conſtruction der 6 Säulenordnungen zur regulären Civilbaukunſt, Nürnb. ſ. a. 8. mit 5 Kpfr. — Wieneriſches Architectur-Kunſt- und Säulenbuch durch Joh. Indau, Augsb. (1686) f. (1689) 4. 20 Bl. — Dav. Hartmanns bürgerliche Wohnungs-Baukunſt, Baſel 1688. f. — Joh. Chrſtn. Seylers Parallelismus der älteſten und berühmteſten Baumeiſter in IX Tabellen ... Leipz. 1696. f. ebd. 1734. f. — Paul Deckers ausführliche Anleitung zur Civil-Baukunſt, Nürnb. (1704.) f. 3 Th. mit 60 Kpfr. (Der erſte Theil handelt von Aufreißung der fünf Säulen; der zweyte von Portalen, Grabmahlen und Meublirung der Zimmer; der dritte von unterſchiedlichen Gebäuden.) 2) Ebendeſſelben Fürſtlicher Baumeiſter, Augsb. 1711—1716. Querfol. mit Innbegriff des Anhanges 3 Th. — Joh. Wilhelms ... Archit. civ. Nürnb. (1705) f. 2 Th. mit 74 Kupfern. — Joh. Vogels moderne Baukunſt, mit Vorſtellung accurater Modellen, Dachwerke, u. ſ. w. Hamb. 1708 und 1726. f. mit 58 Kpf. — Architect. theoretico pract. oder neu inventirte Stadt- Land- und andre Gebäude ... Leipz. 1720. f. — Joh. Rud. Fäſchens Verſuche architectoniſcher Werke, Nürnb. Der erſte Verſuch, aus 5 Theilen beſtehend, handelt von Verzierung der Fenſter und Thüren, von Portalen, und von Dach- Kapp- und Kirchenfenſtern, Schornſteinen, ſ. a. 4. mit 450 Kpf. Der andre Verſuch, auch in 5 Th. enthält bürgerliche Gebäude; Militärgebäude in Veſtungen; Stadt-Thore, Corps de Garde, und Invalidenhäuſer; Militärgebäude an Veſtungen, und prächtige Luſt- und Gartenhäuſer, Nürnb. 1722—1729. Querfol. mit 135 Kupf. (S. auch vorher, Vignola) — Architect. civ. beſtehend in unterſchiedlichen Gebäuden der beßten und neueſten Art, nach dem franzöſiſchen Guſto, mit gehörigen Grund- und Aufriſſen, ſammt dazu erforderlichen Durchſchnitten ... von J. J. Steinburger, Nürnb. ſ. a. Querfol. 24 Bl. — Der vollkommene Zimmermann, oder vollſtändige Anweiſung zur Baukunſt, worinn von Verbindung der Dachwerker, und derſelben Proportion, von Schiffung auf dem Lehrgeſpärr, welſchen Hauben, Chorhauben, ingl. von den Bogen, Treppen, Brücken ... gehandelt wird. Frft. a. M. 1729. und (mit einem neu gedruckten Titel) ebend. 1789. f. 22 Kpf. und 3 Bg. Text. — Joh. Jac. Schüblers Unterricht zur Verfertigung der vollſtändigen Säulenordnung, Nürnb. ſ. a. f. 2 Th. 2) Ebend. Fortſ. des Unterrichts in der völligen Civil-Baukunſt .... Nürnb. 1728. f. Beyde Schriften, unter dem Titel: J. J. Schüblers architectoniſche Werke, Nürnb. 1786. f. in verſchiedenen Lagen, wovon die erſte in drey Theile abgetheilt iſt, und von der vollſtändigen Säulenordnung

nung, nach der heutigen bürgerlichen Baukunſt, nebſt vielen dahin einſchlagenden Verzierungen deutlichen Unterricht" giebt, mit 48 Kpfrn.; die zweyte Lage iſt ein Anhang zu dieſer, und enthält neue Riſſe zu Garten-Portalen auf 6 Bl. Die dritte und vierte (welche den 2ten Band ausmachen) beſteht aus dem "beßten und vollſtändigſten Abriſſe eines viereckigten und adlichen Wohnhauſes nach der Vernunft und durch Beweiſe, die in der Antiken Elementar-Geometrie, gegründet ſind," mit 24 Kpfrn. 3) Ebendeſſelben Kurzer Entwurf von der 1ten—5ten Continuation von den nöthigen Partialbegriffen, welcher in der antiquen Geometria elementari, durch das nützliche Diogramma quadrangulare, den ganzen Umfang der Civil-Baukunſt vorſtellt, machen, Nürnb. 1732. f. 4) Huit Tables de l'Architecture en France . . . . welche das Verhältniß aller Theile eines Gebäudes in 24 Riſſen enthalten, nebſt einem Geſimſe von der griechiſchen Bauart nach der verbeſſerten Goldmanniſchen Baukunſt gezeichnet, Nürnb. 1733 und 1786. f. 5) Nützl. Anweiſungsproben zu den nöthigſten Begriffen der vollſt. Civilbaukunſt, in . . . (5) Karten . . . ortogr. und perſpectiviſch verfaßt, Nürnb. ſ. a. f. Auch gehört noch im Ganzen hieher, 6) deſſen Anweiſung zur Zimmermannskunſt, Nürnbg. 1731. und 1781—1782. f. 2 Abtheil. mit 74 Kpfrn. worin "von den antiken und modernen proportionirten Dächern die nöthige Projection . . . vorgeſtellt und daraus die italieniſchen, franzöſiſchen und deutſchen Häng- und Sprengwerke . . . begreiflich gemacht, und gezeigt wird, wie . . . allerhand Wiederkehr, Werkſätze, Schiftungen, Kuppeln, Hang- und Zugbrücken, ingl. die verſchiedenen Arten von Treppen, und . . . und allerhand gerade, runde oder geſchobene, und gewundene Treppen-Zargen, ausgezackte Ruhebalken, Geländer, Verzierungen und Laubwerk, wie auch viereckigte, achteckigte, runde, und länglichrunde Laternen und Kuppeln," zu verfertigen ſind. Ferner 7) Ebend. Sciagraphia artis lignariae, oder nützliche Eröfnung zu der ſichern fundamentalen Holzverbindung . . . Nürnb. 1736. f. Uebrigens ſind bereits vorher ſ. Anweiſungen zu Geräthe und Verzierungen (die freylich ſchwerlich mehr gefallen dürften) angeführt.) Wegen ſeiner übrigen Werke ſ. die Art. **Fenſter, Freſco, Kirche, Perſpectiv, Verzierung, Zeichnung.** — Benj. Hederichs Vorübungen in der Bürgerlichen und Kriegs-Baukunſt, Leipz. 1730 und 1756. 8. — Joh. Chrſtph. von Naumanns Archit. pract. oder die wirkliche und tüchtige Baukunſt ſowohl bey Palatiis, als auch bürgerlichen Häuſern, Bud. 1736. 4. — M. Richters neues Baubuch in verſchiedenen, vorher noch nicht zuſammen edirten, Angaben in der Civilbaukunſt beſtehend, Leipz. 1737. 4. — Jugels Gründliche Anweiſung zur Baukunſt, Berl. 1744. 8. 2 B. — Ausführliche Anleitung zur bürgerlichen Baukunſt . . . von Joh. Friedr. Penther, Augsb. 1744—1748. f. 4 Th. Göttingen 1749. f. — Joh. Dav. Steingrubers Architect. civ. Nürnb. 1750. f. Von eben dieſem Verf. ſind noch: 2) Practica bürgerlicher Baukunſt, Frft. und Leipz. 1765 und, mit einem neuen Titel, Nürnb. 1773. 4. 3 Th. mit 74 Kpfrn. 3) Architectoniſche irregul. und reguläre Grund- und Aufriſſe, nach dem lat. Alphabeth. Nürnb. 1773. f. — M. Nonnenmachers architectoniſcher Tiſchler, oder Architectur-Kunſt- und Säulenbuch, Nürnb. 1751. f. — Joh. Lor. Dan. Suckow erſte Gründe der bürgerlichen Baukunſt, Jena 1751. 4. verm. ebend. 1763. 4. — Gründliche Anweiſung zur Civil-Baukunſt, von einem Liebhaber, Frft. und Leipz.

1752. 4. — Geometriſcher Maßſtab der weſentlichen Abtheilungen und Verhältniſſe der Säulenordnungen, aus dem Quadrat der doriſchen Ordnung, für alle übrige Ordnungen, nach Pythagoriſcher Lehrart hergeleitet von J. G. Bergmüller, Augsb. 1752. f. mit 23 Kpf. — Vorſtellung einiger modernen Gebäude, zur Pracht, zur Zierde und zur Bequemlichkeit eingerichtet durch Joh. Sänger, Nürnb. Querfol. 18 Bl. — Gründliche Anweiſung zur Civil-Baukunſt, von H. Chrſtph. Wagener, Dresden 1755—1768. f. 2 Th. — Chr. Riegeri, S. I. Univerſ. Architect. civ. Elementa, Vind. 1757. 4. — Aufrichtige Anweiſung zur bürgerlichen Baukunſt, von J. G. M. Gotha 1759. verb. ebend. 1786. 8. 2 Th. mit 6 K. — J. G. Leopolds Oeconomiſche Civil-Baukunſt, Leipz. 1759. 8. — Elementa Architecturae civ. Auct. Io. Bapt. Izzo, Vind. 1760. 1764. 8. Franz. ebend. 1772. 8. 2 B. Deutſch, ebend. 1773. 8. — Schillingers Zimmerbaukunſt, Nürnb. 1760. 4. 2 Th. — J. G. Angermanns allgemeine, practiſche Civil-Baukunſt, Halle 1766. 8. Anleitung zur Verfertigung ſchöner Zimmerwerkriſſe, von Luk. Voch, Augsb. 1766. 8. Von eben dieſem Verfaſſer ſind noch 2) Deutliche Anweiſung zur Verfertigung der Bauriſſe, wie ſolche, ohne mündlichen Unterricht, von ſelbſt zu erlernen, Augsb. 1778. 8. 3) Unterricht in Aufreißung der fünf Säulenordnungen nach dem 12theiligen Modul, ebend. 1778. mit 21 Kpf. verb. mit einer böhmiſchen Ueberſ. Prag 1783. 8. 4) Anwendung der fünf Säulenordnungen, Fortſ. des vorigen, ebend. 1779. 8. 5) Würkliche Baupractik der bürgerlichen Baukunſt, ebd. 1780. 8. 6) Bürgerliche Baukunſt, zum Beßten junger Architecten, Maurer, u. d. m. ebd. 1780–1782. 8. 4 Th. Der erſte Theil handelt von der innerlichen Einrichtung der bürgerlichen Wohngebäude, mit 16 Kpfrn.; der zweyte von Hospitälern, Lazarethen, Waiſen- Armen- und Findelhäuſern, mit 9 Kpf. 7) Jac. Barozzi von Vignola Kunſt, die fünf architectoniſchen Säulenordnungen auf mechaniſche Art aufzureißen, ebend. 1781. 8. mit 20 Kpf. (Wegen ſ. übrigen, in andre Theile der Baukunſt einſchlagenden Schriften, ſ. J. G. Meuſels Gelehrtes Teutſchland)— Anweiſung zur Zimmermannskunſt, von Chrſtn. Gottl. Reuß, Leipz. 1764. f. verm. ebend. 1789. f. — C. Walters Zimmermannskunſt, Augsb. 1769. f. — J. C. F. Keferſteins Anfangsgründe der bürgerlichen Baukunſt für Landleute, Leipz. 1776. 8. — J. G. Langens Zufällige Gedanken über die nothwendige und bequeme, wirthſchaftliche, Bauart auf dem Lande, Berl. 1779. 8. — A. Chr. Mayers kurze Anweiſung zur practiſchen bürgerlichen Baukunſt, Nürnb. 1782—1784. 4. 2 Th. mit 30 K. (Der erſte Theil handelt von der äußern Schönheit, Veſtigkeit und Dauerhaftigkeit der Gebäude; der 2te von der bequemen, innern Eintheilung derſelben.) — Die Verbindung und Uebereinanderſtellung der Säulen, oder Anweiſung, wie bey der Baukunſt die fünf Säulenordnungen, auf eine ſehr leichte und bequeme Art, nach einer gegründeten Regel, ſo wohl bey geraden, als Cirkelrunden Figuren, über einander zu ſetzen und zu verbinden ſind, von Sam. Locke, Dresd. 1783. f. mit 60 K. — Kurzer und deutlicher Unterricht, zu Zeichnung und Anlegung der Wohn- und Landwirthſchafts-Gebäude . . . von J. C. Huth, Halle 1787. 4. mit 38 Kpf. — Der bürgerliche Baumeiſter, oder Verſuch eines Unterrichtes für Bauliebhaber, beſonders in Rückſicht auf bequeme, und regelmäßige innre Einrichtung der bürgerlichen Wohngebäude, von Fr. C. Schmidt, Gotha 1790. f. mit 75 Kpf. — Erſte Linien

der

der Häuſer⸗Baukunſt .... für Liebhaber .. Leipz. 1790. 8. — Privat⸗Unterricht in der Civil⸗Architectur .. zum Selbſtunterricht für Jedermann, von Günther, Leipz. 1790. 8. — Auch ſind, von mehrern deutſchen Künſtlern, einzele architectoniſche Blätter geliefert worden, als von Nette: Adliche Land⸗ und Luſthäuſer nach modernem Geſchmack — von J. B. Fiſcher, Obelisken, Tempel u. d. m. Querfol. 7 Bl. — Von J. M. Hoppenhaupt: Gebäude und archit. Verzier. gr. Fol. 20 Bl. kl. Fol. 19 Bl. u. a. m. — — Uebrigens hat der Inhalt des vorſtehenden Artikels ſo wohl, als der eigentliche Zweck des ganzen Sulzerſchen Werkes, es nothwendig gemacht, eine Menge der, den mechaniſchen Theil der Baukunſt, betreffenden Schriften zu übergehen. Es ſind indeſſen, bey einigen der folgenden Artikel, verſchiedene derſelben angeführt. Von dieſen Artikeln, ſ. **Dach, Camin, Decke, Fenſter, Gewölbe, Kirche, Ordnung, Perſpectiv, Portal, Schaubühne, Thüre, Verzierung** u. a. m.

Von der **Geſchichte der Baukunſt:** Auſſer dem, was darüber, in den verſchiedenen Geſchichten der Künſte überhaupt, als in Monier Hiſtoire des Arts qui ont du rapport au deſſein ... Par. 1698. 8. in Winkelmanns Geſch. der Kunſt des Alterthumes, S. 77. 137. 388. 432. der 1ten Ausgabe; in des Juvenel de Carlencas Eſſai ſur l'Hiſt. des belles Lettres, Lyon 1744. 12. 4 B. (Th. 1. S. 347 der deutſchen Ueberſ.) In dem Gouget, De l'origine des Loix, des Arts, et des Sciences .. Par. 1758. 4. 3 B. (Th. 1. S. 133. Th. 2. S. 113. 177. Th. 3. S. 73. der deutſchen Ueberſ.) In des Saverien Hiſt. de l'Eſprit humain .... Par. 1766. 8. In des Tiraboschi Storia della Letteratura Italiana, Mod. 1772—1780. 4. 8 Bd. (B. 1. S. 19. 97. 267. 326, B. 2. S. 426. 498. 586. B. 3. Th. 1. S. 254. 518. Th. 2. S. 477. Th. 3. S. 648 des Jagemanniſchen Auszuges) In D. A. F. Büſchings Entw. einer Geſchichte der zeichnenden ſchönen Künſte, Hamb. 1781. 8. S. 195. 252. 349. 421. In dem Verſuch einer Geſchichte der Cultur des menſchlichen Geſchlechtes, Leipz. 1782. 8. S. 83. 145. 211. 271. 340. 405 geſagt wird — auſſer dieſen, handeln beſonders davon: De l'origine de l'Architecture in dem Extraord. du Mercure galant, vom J. 1679. B. 6. S. 266. — The Origin of Building, by M. Wood, Lond. 1741. f. mit 36 K. — Storia dell' Architettura, nella quale, oltre le vite degli Architetti ſi eſamino le vicende, i progreſſi, la decadenza, il riſorgimento e la perfezione dell' arte ... da Giorg. Foſſari, Ven. 1747. 8. (iſt nicht viel mehr, als das, bey dem Art. **Baumeiſter**, vorkommende Werk des Felibien) — Bibliografia ſtorico critica dell' Architettura civile ed Arti ſubalterne, dell' Abate Ang. Comelli, Rom. 1788. 4. 2 B. — Verſuch einer Geſchichte der ſchönen Architectur von Lüder, im 5ten und 6ten St. des zweyten, und im 1ten und 2ten St. des dritten Bandes der Monatsſchrift der Berl. Acad. der Künſte. — Dav. Vogel in Zürich hat eine allgemeine Geſchichte der Bau⸗ und Verzierungskunſt angekündigt. — Allerhand Beyträge zur Geſchichte der Baukunſt überhaupt ſind in dem 3ten Bande der Anecdotes des beaux Arts, cont. tout ce que la Peint. la Sculpt. la Grav. l'Architecture etc. offrent de plus curieux ... Par. 1776. 8. 3 B. enthalten. — — Ueber die Geſchichte der Baukunſt **bey einzeln Völkern**, Rem. ſur l'etat de l'Architecture civile dans les tems d'Homère von Gallier, in dem 27ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — In Joh. Fror. Chriſts Abhandlungen über

über die Litteratur und Kunſtw. des Alterth. Leipz. 1776. 8. handelt der 3te Abſchn. und in Io. A. Erneſti Archaeol. lit. das 8te Kap. von der Baukunſt der Alten; — und im 3ten B. der, von J. J. Rambach überſetz, ten Griechiſchen Archäologie von J. Potter findet ſich, von dem erſtern, S. 347. eine Abhandlung über die Baukunſt der Griechen. — Ueber die Baukunſt in **Italien**, mancherley Nachr. in der Raccolta di lettere ſulla Pitt. Scult. et Architettura, R. 1754—1773. 4. 7 Bd. — Von der Baukunſt in **Frankreich**: des Florent le Comte Cabinet des Singularités d'Architecture, de Peinture, Sculpt. etc. im 1ten B. S. 1. u. f. Diſc. ſur les progrès de l'Architecture en France, von Pingeron, vor ſeinen, aus dem Ital. überſetzten Vies des Fameux Architectes . . . Par. 1771. 12. 2 B. — — Ueber die Geſchichte der Baukunſt in **England** finden ſich in der Einleitung von W. Chambers angeführten Treatiſe on Civil Architecture, ſo wie in den Anecdotes of Painting in England . . . . Lond. 1762—1771. (1780) 4. 4 B. oder mit Inbegriff des Cat. of Engravers, 5 Bde. mit K. 1782. 8. 4 B. und in den Antiq. of England and Wales, by Fr. Grooſe, Lond. 1773—1786. 4. mit Inbegr. der Supplemente 6 Bd. mancherley Nachrichten. — S. übrigens den Art. **Bauart**.

Wörterbücher über die Baukunſt, in **lateiniſcher** Sprache: Franc. Mar. Grapaldi De partibus aedium Dictionarius longe lepidiſſimus nec minus fructuoſus, Parma (1494) 1501. 1506. 1516. 4. Argent. 1508. 4. — Vocabul. Architect. aedificat. a Carolo Aquino, R. 1734. 4. — — In **franzöſiſcher** Sprache: Bey den, vorher angeführten Principes de l'Architecture . . . p. Mr. Felibien, Par. 1669. 1690. 1697. 4. findet ſich ein Dictionnaire des Termes. — Diction. d'Architect. civile et hydraul. et des arts qui en dependent, p. Ch. Daviler, Par. 1693. 4. neu herausg. von Alex. Saverien 1740 und 1755. 4. — Dict. etymologique des termes de l'Architecture par (Den. Franc.) Gazelier, Par. 1753. 12. — Dict. d'Architecture civile, milit. naut. anc. et mod. et de tous les arts qui en dependent, avec les termes expl. en francois, lat. ital. eſpagn. angl. et allemand, p. M. C. F. Roland de Virloys, Par. 1773 und 1780. 4. 3 Bde. mit Kupf. — — In **deutſcher** Sprache: Der erſte Theil von J. F. Penthers Anleitung zur bürgerlichen Baukunſt beſteht in einem Lexicon archit. oder Erklärung der üblichſten, deutſchen, franz. und ital. Kunſtwörter der bürgerlichen Baukunſt, welches auch wieder einzeln, Augsburg 1762. abgedruckt worden iſt. — Allgem. Bau-Lexicon, oder Erklärung der teutſchen und franzöſiſchen Kunſtwörter in der Baukunſt, von Luk. Voch, Augsb. 1781. 8. — Der 3te Abſchnitt in Schmidts Bürgerlichem Baumeiſter, Gotha 1790. f. enthält ein architect. Wörterbuch, oder kurzgefaßte Erklär. der, in der bürgerlichen, Mühlen- und Waſſerbaukunſt vorkommenden deutſchen, lat. franz. und ital. Kunſtwörter. — — In **engliſcher** Sprache: The Builders Dict. ſhewing Qualities, Quantities, Proportions, and Value of the Materials etc. by Mr. Neve, ſ. a. 8.

Auch haben wir von G. Huths allgem. Magazin der bürgerlichen Baukunſt, Weimar 1789. 8. bis jetzt einen Band, erhalten. —

Uebrigens wird man, bey einer nur flüchtigen Bekanntſchaft mit dieſen verſchiedenen Werken über die Baukunſt, gewahr, daß im Ganzen, die Rückſicht auf bloße Verzierungen, darin immer größer wird. Und von den neuern Gebäuden ſelbſt ſagt ein italieni-

italieniſcher Architect: Dovunque ſi rivolga lo ſguardo ſi vede la noſtra Architettura peccare ſempre per eceeſſo di ornamenti, non mai per difetto. Non abbiama maivoluto comprendere, che gli ornati han da naſcere dal neceſſario, che debbono eſſer ſignificanti, e che col meno ſi fa meglio. Auch ſteht er gar nicht an, zu behaupten, daß ſo gar das neuere Rom, in Rückſicht auf Bauart, ſo weit unter dem alten Rom (zu geſchweigen unter Athen) ſtehe, als ein mechaniſcher Kupferſtecher unter Raphael. Die Urſachen dieſer großen Unterſchiede aufzuſuchen, iſt hier der Ort nicht; ſollte aber nicht unſre ewige Spielerey mit dem Worte, **Schön**, und die allgemeine Anwendung deſſelben auf die Baukunſt, eine dieſer Urſachen ſeyn? Wenigſtens iſt es auffallend, daß die Griechen da, wo ſie von denjenigen Künſten reden, welche wir jetzt die ſchönen Künſte nennen, z. B. Ariſtoteles, nie der Baukunſt gedenken, ob gleich zu ſeiner Zeit, die Propyläa, und das Parthenon und das Odeum ſchon erbaut waren. Auch hat ein neuerer engliſcher Schriftſteller, Th. Twining, es, in einer der, ſeiner Ueberſetzung der Dichtkunſt des Ariſtoteles, Lond. 1789. 4. vorgeſetzten Abhandl. S. 60. Anm. n. ſo gar ungereimt gefunden, die Baukunſt mit den übrigen ſchönen Künſten in eine Claſſe zu ſetzen. —

Baumeiſter.

Wer den Namen eines guten Baumeiſters in ſeiner ganzen Bedeutung verdienen will, muß nicht nur reich an natürlichen Talenten ſeyn, ſondern auch aus den meiſten Künſten und Wiſſenſchaften viel gelernt haben. Es kann von gutem Nutzen ſeyn, wenn wir die Eigenſchaften des Baumeiſters, die wir in dieſen wenigen Worten anzeigen, etwas umſtändlicher beſchreiben.

Erſter Theil.

Wir fodern zuerſt von dem Baumeiſter eine gründliche und weitläuftige Kenntniß der Sitten und Lebensart der vornehmſten Völker, und desjenigen insbeſondere, unter welchem er lebt. Dieſe hilft ihm zuvoderſt, jedes Gebäude nach dem Stand und der Lebensart des Eigenthümers einzurichten. Jede Claſſe der Menſchen hat ihre eigene Verrichtungen, Bequemlichkeiten und äußerliche Bedürfniſſe, die der Baumeiſter genau kennen und in Ueberlegung ziehen muß, wenn er in der Einrichtung der Gebäude nicht große Fehler begehen will. Die Großen müſſen nicht nur mehr Platz zum Wohnen haben, als der gemeine Bürger; dieſer gröſſere Platz muß auch anders eingetheilt ſeyn, als der kleinere des andern. In einem Haus, worinn viele Bediente ſind, kann und muß vieles anders gemacht werden, als in dem, wo nur einer oder zwey ſind. Dergleichen Umſtände, wodurch die Gebäude verſchiedener Eigenthümer ſich von einander unterſcheiden müſſen, ſind vielerley. Der Baumeiſter muß ſie alle in Erwägung ziehen, wenn er nicht ungereimte Fehler begehen will.

Hiernächſt kann er durch dieſe Kenntniß oft ſolche Einrichtungen machen, die würklich auf den guten Geſchmak und das Gründliche in der Lebensart verſchiedener Stände ihren Einfluß haben. Es iſt gewiß, daß die Menſchen ſehr oft an gewiſſe Vortheile und gute Veranſtaltungen in ihrer Lebensart niemals denken würden, wenn nicht zufällige Gelegenheiten ſie dahin leiteten. Der Baumeiſter, der alles Gründliche und Vernünftige in der Lebensart verſchiedener Völker bemerkt hat, wird in der Angabe ſeiner Ge-

bäudeSachen anbringen, wodurch der Bewohner verleitet wird, gute, von ihm vorher verſäumte, Gewohnheiten nachzumachen.

Dieſe Kenntniß kann der Baumeiſter aber nicht anwenden, wenn es ihm an gründlicher Beurtheilung des Nützlichen, des Anſtändigen und des geziemenden fehlt. Ohne dieſes wird er, wie ſchon mehrmahls geſchehen, den gemeinen Bürger, der reich iſt, verleiten, vieles, das nur den Großen zukommt, auf eine lächerliche Weiſe nachzumachen; oder den Groſſen in den Zwang des gemeinen Mannes einſchränken wollen. Eine geſunde Beurtheilungskraft des Sittlichen in der Lebensart, iſt demnach eine nothwendige Eigenſchaft des guten Baumeiſters.

Wir fodern drittens von ihm ein gutes Genie, das iſt, eine Leichtigkeit im Erfinden und Anordnen, damit er nicht nur alles, was er zu einem Gebäude für nothwendig hält, geſchikt anbringen, ſondern dieſelben Sachen nach dem perſönlichen Geſchmak der Eigenthümer, nach der beſondern Beſchaffenheit der Oerter, des Platzes und der Zeiten auf verſchiedene Weiſe ausrichten könne. Wenn er für jede Art der Gebäude nur ein oder zwey Modelle hätte, ſo würde er oft ganz ungereimte Dinge machen.

Das gute Genie, mit einer gründlichen Beurtheilung verbunden, muß ihm in den Fällen zu Hülfe kommen, wo mehrere Bedürfniſſe gegen einander ſtreiten. Denn da muß er das Wichtigſte von dem Geringern zu unterſcheiden wiſſen. Er muß Schwierigkeiten durch außerordentliche Mittel heben können. Er muß durch gute Erfindungen ſich glüklich aus Schwierigkeiten heraushelfen.

Ferner iſt ihm ein feiner Geſchmak in allen Arten des Schönen nothwendig, damit er nicht nur das ganze Gebäude ſchön, oder prächtig, oder erhaben ausführen, ſondern jede einzele Schönheit, wodurch die Würkung des Ganzen vermehrt wird, anbringen könne.

Endlich muß er verſchiedene mathematiſche Wiſſenſchaften, das Weſentlichſte aus der Kenntniß der Natur, die Mechanik, und alle ſowol ſchöne als mechaniſche Künſte verſtehen, deren Hülfe er in der Ausführung eines Gebäudes benöthiget iſt. Ohne die Fertigkeit im Rechnen kann er die Eintheilungen, Proportionen, die Menge der Bedürfniſſe zum Bau, die Feſtigkeit der Theile niemals ordentlich beſtimmen. Ohne den mechaniſchen Geiſt wird er vieles ſchlecht angeben, den einen Theil zu ſtark, den andern zu ſchwach machen. Ohne die ſchönen Künſte, inſonderheit die Zeichnung, wird er viele Verzierungen entweder gar verſäumen, oder von ſchlechtem Geſchmak machen. Ohne die Kenntniß mechaniſcher Künſte wird er Sachen angeben, die in der Ausführung entweder unmöglich, oder doch ſehr unvollkommen ſeyn werden. Denn der Baumeiſter iſt faſt immer betrogen, der ſich auf den Geſchmak, den Verſtand, oder die Geſchiklichkeit der Arbeiter verläßt. Er muß ſchlechterdings alles entweder ſelbſt angeben, oder doch in der Ausführung mit einem wachſamen und beſſernden Auge beſorgen. Ohne Kenntniß der Phyſik wird er vieles verſehen, und gegen die Geſundheit der Einwohner, gegen die Dauerhaftigkeit und Feſtigkeit des Gebäudes, gegen die gute Lage in Anſehung der Winde und des Wetters, gegen die ſchnel-

le

le Abführung des Rauchs und der Ausdünſtungen, gegen die Bequemlichkeit in Abſicht auf Wärme und Kälte, anſtoßen.

Aus dieſen Betrachtungen laſſen ſich folgende Vorſchriften, die den Baumeiſter in ſeinem Studiren führen ſollen, herleiten. Er muß zuvoderſt durch Erlernung der Hiſtorie und der philoſophiſchen Wiſſenſchaften ſeine Seelenkräfte fleißig üben und ſtärken, auch ſich die nöthige Gründlichkeit und Scharfſinnigkeit verſchaffen. Der künftige Baumeiſter muß ſo gut wie der Dichter von Jugend auf in Künſten und Wiſſenſchaften geübt werden. Nachdem er die allgemeinen Wiſſenſchaften hinlänglich getrieben, muß er ſich insbeſondre in den mathematiſchen Wiſſenſchaften gründlich unterrichten laſſen; ſich auf das Zeichnen legen, welches er ſo treiben muß, als wenn er ein Mahler werden wollte, damit er nicht nur dadurch einen feinen Geſchmak für das Schöne in Figuren und Zierrathen bekomme, ſondern, im Fall es nöthig iſt, dergleichen Sachen auch ſelbſt angeben könne.

Wenn er ſich dieſe vorläufigen Wiſſenſchaften und Künſte erworben hat, ſo muß er ſeinen Fleiß vornehmlich auf die Betrachtung der vornehmſten Gebäude richten, welche in den verſchiedenen Ländern von Europa zerſtreut ſind. Zuerſt muß er die verſchiedenen Schriften der vornehmſten Baumeiſter mit großem Fleiß leſen, ſich ihre Regeln bekannt machen, und nach denſelben zeichnen. Hierauf ſchafft er ſich von den Zeichnungen ſchöner Gebäude, Gärten und ganzer Städte an, ſo viel er habhaft werden kann. Dieſe betrachtet er mit einem nachforſchenden Auge, zuerſt nach ihrem ganzen Anſehen, wobey er genau auf die Empfindung, die ſie in ihm erweken, Acht haben muß. Hernach betrachtet er jeden Theil insbeſondre in ſeiner Verhältniß zum Ganzen, in ſeiner Stellung, in ſeiner Figur, in ſeinen Verzierungen und in den Verhältniſſen ſeiner kleinen Theile, mit Zirkel und Maaßſtab in der Hand.

Bey dieſen Unterſuchungen iſt es ſehr weſentlich, daß er beſtändig auf die allgemeinen Grundſätze der Baukunſt zurükſehe, und jeden Theil des Gebäudes gleichſam frage: warum biſt du da? wie erfüllſt du deinen Endzwek? was thuſt du zum Anſehen, zur Feſtigkeit, zur Bequemlichkeit, zur Zierde? thuſt du deiner Beſtimmung vollkommen und auf das beſte genug? Hiebey iſt es überaus nothwendig, daß der Baumeiſter ſich auch durch kein Anſehen verblenden laſſe. Sieht er etwas, davon kein hinlänglicher Grund vorhanden iſt, oder das ſeiner Beſtimmung kein Genügen thut, oder das gar wider nothwendige Regeln, oder doch gegen den Geſchmak ſtreitet, ſo ſoll ihn weder die Ehrfurcht für das Alterthum, noch das Anſehen eines Palladio, noch der allgemeine Gebrauch abhalten, es zu verwerfen, und ſich ſelbſt dafür zu warnen. Die beſten neuen Baumeiſter haben grobe Fehler begangen, und gewiſſe den guten Geſchmak beleidigende Dinge haben faſt überall Vergebung gefunden.

Wenn der Baumeiſter ſich durch Schriften und Zeichnungen eine gute Kenntniß erworben hat, ſo reiſe er, wenn er kann, nach Italien und Frankreich, und verſäume nirgend, die beſten Gebäude ſowol von außen als innen genau zu betrachten; die Ausübung der Regeln darinn zu entdeken, und

das Gute, das ihm noch nicht bekannt geweſen, daran zu erkennen. Bey dieſen Reiſen muß er nicht blos einzele Gebäude an ſich betrachten, ſondern ſie im Zuſammenhange mit dem Platz, worauf ſie ſtehen, und in der Verbindung mit andern nach allen Regeln unterſuchen.

Von einem vollkommenen Baumeiſter aber fodern wir nicht blos die Fähigkeit, einzele Gebäude anzugeben. Dies iſt das, was er am leichteſten lernen kann. Er muß ganze Plätze ſchön zu bauen, ganze Städte anzulegen, und denſelben von innen und von außen alle mögliche Bequemlichkeiten und Schönheiten zu geben wiſſen. Dazu gehören Einſichten, die ins Große gehen, und die einen Mann von mehr als gewöhnlichem Genie erfodern. Seine Einſichten müſſen ſich von der gemeinen Hauswirthſchaft der Bürger bis auf die Haushaltung der Großen, ſowol in den Städten als auf dem Lande, von da bis zum Hofhalten der Fürſten, und endlich bis zu dem Großen der Policeywiſſenſchaft ganzer Städte und Länder erſtreken. Nur derjenige, der ſich ſolcher weitläuftigen Kenntniß bewußt iſt, muß ſich unterſtehen, der Baumeiſter eines groſſen Herrn zu werden.

In der Weitläuftigkeit der Talente und der Kenntniſſe eines vollkommenen Baumeiſters, und in der koſtbaren Art, ſie zu erlangen, liegt ohne Zweifel der Grund, warum er ſeltener, als ein großer Mahler oder ein groſſer Dichter iſt. Billig ſollte in jedem Staat eine Einrichtung gemacht ſeyn, große Baumeiſter zu ziehen, und dieſer zufolge ſollten aus der Baumeiſterſchule die fähigſten ausgeſucht, und in ihrer Kunſt auf öffentliche Unkoſten ausgebildet werden. Denn jedem Staat iſt daran gelegen, daß eine Anzahl guter und redlicher Baumeiſter geſetzt werde, welche reichlich bezahlt werden. Dagegen müßten ſie verbunden ſeyn, gegen mäßige Erkenntlichkeit jedem Privatmanne in Bauſachen beyzuſtehen, damit er nicht in Gefahr komme, durch den Unverſtand, oder die Gewinnſucht der Arbeitsleute, einen beträchtlichen Verluſt an ſeinem Vermögen zu leiden.

* *

Ein Verzeichniß von **griechiſchen** und **römiſchen** Baumeiſtern, Mahlern, u. ſ. w. findet ſich bey der **zweyten** Ausgabe des Junius, De Pictura Veter. Rot. 1694. f.

Lebensbeſchreibungen von Baumeiſtern ſind in folgenden Werken geſammelt worden: Recueil hiſtorique de la vie et des Ouvrages des plus célèbres Architectes p. Mr. (Jean Franc.) Felibien des Avaux, Par. 1687. 4. und nachher, als 5ter B. bey den Entretiens ſur les Vies . . . des . . Peintres, Amſt. 1706. Trevoux 1725. und Haye 1736. 12. 6 B. (Es iſt in vier Bücher abgetheilt; und geht von den früheſten Zeiten bis an das Ende des 14ten Jahrh.) Deutſch von J. P. Marperger, vermehrt mit einem 5ten Buche, welches Nachrichten von den Baumeiſtern aus dem 15ten, 16ten und 17ten Jahrh. giebt, und mit einem ſehr mangelhaften u. flüchtig abgefaßten Verzeichniß von Schriften über die Architectur, welches aber, dieſem ungeachtet, noch immer fleißig von neuern Schriftſtellern, als unter andern in der Akademie der bildenden Künſte, Halle 1778. 8. B. 2. S. 259 u. f. zum Theil abgeſchrieben worden iſt, Hamb. 1711. 12. — Le vite de' più celebri Architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo, precedute da un

ſaggio

ſaggio ſopra l'Architettura, Rom. 1768. 4. Ven. 1778. 4. und unter dem Titel: Memorie degli Architetti antichi e moderni, da Franc. Milizia, Parm. 1781. 8. 2 Bde. (Das Werk iſt in drey Bücher abgetheilt, wovon das erſte die alten griechiſchen und römiſchen Baumeiſter, das zweyte die Baumeiſter von den Zeiten Conſtantin des Großen bis in das 14te Jahrh. und das dritte die Baumeiſter aus dem 15ten, 16ten, 17ten und 18ten Jahrh. enthält. Der Verf. hat ſich beeifert, unparteiiſch zu ſeyn; man ſieht allenthalben den denkenden Kopf. Von deutſchen Baumeiſtern kommen, auſſer Fiſcher von Erlach, wenige vor) **Franzöſ.** von Pingeron, mit Weglaſſung des Verſuches, und Hinzuſetzung der Geſchichte der Engliſchen Architectur aus dem Werke des Chambers, Par. 1771. 12. 2 B. (Das Werk verdiente auch, allein von einem, der Sache kundigen, und fleißigen Manne, mit Zuziehung der Schrift des Felibien, und der nachfolgenden des d'Argenville, und mit Hinzufügung von Lebensbeſchreibungen mehrerer **deutſchen** Baumeiſter, ins Deutſche überſetzt zu werden. Freylich aber würde es in ſo fern eine mühſame Arbeit ſeyn, als wir an Nachrichten von einheimiſchen Architecten äußerſt arm ſind) — Vies des fameux Architectes et Sculpt. depuis la renaiſſance des Lettres, avec la deſcript. de leurs ouvrages, Par. 1787. 8. 2 B. —

Auſſer dieſen liefern Nachrichten von Architecten aller Zeit und aller Völker: Abcedario pittorico, o ſia ſerie degli uomini i più illuſtri in Pitt. Scult. ed Architettura, da F. Pellegrino Antonio Orlandi, Bol. 1704. 4. 1719. 4. Fir. 1731. Nap. 1733. Ven. 1761. 4. und unter dem Titel: Supplemento alla Serie dei Trecento Elogi e Ritratti degli Uomini illuſtri nella Pitt. Scult. ed Architettura (ſ. die Folge) Fir. 1776. 4. 2 B. (Das Werk iſt nicht allein höchſt flüchtig geſchrieben, ſondern auch höchſt verwirrt gedruckt. Unter andern folgen die ſämmtlichen Künſtler ihren Taufnahmen nach aufeinander. Das angehängte Verzeichniß von Schriften über die Mahlerey, iſt nicht beſſer.) — Vite de' Pitt. Scult. ed Architetti moderni . . . da Lione Paſcoli, Rom. 1730 bis 1734. 4. 2 B. (mit ſehr verſtümmelten Nahmen der Ausländer.) — Serie degli Uomini i più illuſtri nella Pitt. Scult. ed Architettura, con i loro elogi e ritratti inc. in rame . . Fir. 1769 bis 1775. 4. 12 Th. (Der, darin aufgenommenen Ausländer ſind aber ſehr wenige.) — Allgemeines Künſtlerlexicon (von J. R. Fueßli) Zür. 1763, bis 1767. 4. Neue Aufl. ebend. 1779. f. — Dict. des Artiſtes, ou Notice hiſtor. et raiſ. des Architectes, Peintr. Grav. p. l'Abbé de Fontenay, Par. 1776. 8. 2 B. — Von **italieniſchen** Baumeiſtern, u. ausführlicher, die Vite de' più eccellenti *Architetti*, pittori e ſcultori Italiani da Cimabue infino al 1550 . . . da G. Vaſari, Fir. 1550. 4. 2 B. verm. bis zum Jahre 1567. ebend. 1568. 4. 3 B. (mit K.) N. Auflage, Livorno und Florenz 1767 bis 1772. 4. 7 B. — Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti* le quali ſeguitano quelli di Giorg. Vaſari, infino al 1642 . . . da Giov. Baglioni, Rom. 1642. 4. Nap. 1735. 4. — Raccolta de' Pittori, Scultori ed *Architetti* Modeneſi, di D. L. Vedriani, Mod. 1662. 4. — Le Vite de' pittori, de' ſcultori e degli *Architetti* moderni . . da I. P. Bellori, Rom. 1672. 4. ebend. 1728. 4. — Vite de' pittori, ſcultori ed *Architetti* Genoveſi . . . da Raf. Soprani, Gen. 1674. 4. verm. von C. Giuſ. Ratti, ebend. 1768. 4. 2 B. —

Notizie da Profeſſori del Diſegno da Cimabue in qua (bis 1670) dove ſi moſtra, come e perche la pittura, la ſcultura e l'*Architettura* . . . ſi ſono ridotte all' antica lor perfezione . . . di Fil. Baldinucci, Fir. 1681 bis 1728. 4. 6 B. mit Anm. von Dan. Mar. Manni, und den übrigen Schriften des Verfaſſers, Flor. 1765 bis 1772. 4. 20 B. mit Abhandl. und Zuſ. von Giuſ. Piacenza, Turin 1767 u. f. 4. 8 B. — Le Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti* Veroneſi . . . del Sign. Fr. Bart. C. dal Pozzo, Ver. 1718. 4. — Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti Perugini*... da Lione Paſcoli, Rom. 1732. 4. — Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti Napoletani* . . . di Bern. Domenici, Nap. 1742. 4. 3 B. — Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti* che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673. di Giov. Bat. Paſſeri, Roma 1772. 4. — Vite de' più celebri *Architetti* e Scultori *Veneziani*, che fiorirono nel ſecolo decimoſeſto . . . da T. Temanza, Ven. 1778. 4. — Von **deutſchen Baumeiſtern** finden ſich, zerſtreute Nachrichten, in G. W. Knorrs allgemeiner Künſtlerhiſtorie . . . Nürnb. 1759. 4. — Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, Leipz. 1768 bis 1769. 8. 2 B. — in der Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. und der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſ. — von **ſächſiſchen** Baumeiſtern in dem Magazin der ſächſ. Geſchichte, Dresden 1784. 8. S. 63 u. f. und an andern Orten mehr. — Von den Berliniſchen: Nachrichten von den Baumeiſtern, Bildh. u. ſ. w. welche ſeit dem 13ten Jahrh. in Berlin geweſen ſind, Berlin 1786. 8. —

Die berühmteſten Baumeiſter der Neuern ſind: Buchetto, oder Buſchetto (griechiſcher Abkunft, Erbauer der Kirche zu Piſa 1016) Arnolfo di Lapo oder di Cambio (von **deutſcher** Abkunft, und ſelbſt nach dem Zeugniß des Vaſſari I. 244 u. f. n. Ausg. der Wiederherſteller der guten Baukunſt in Italien, und mithin in Europa † 1300) Giov. Piſano († 1320) Erwin von Steinbach († 1318) Johann von Steinbach († 1339) Fil. Calendario (1355) Andr. Orgagna (einer der erſten, der die cirkelförmigen Bogen ſtatt der ſcharfen Winkel einführte, † 1389) Joh. Amelius (1422) Phil. Bruneleschi (der erſte, welcher ſich dem herrſchenden gothiſchen Geſchmack mit Macht entgegen ſtellte, und die berühmte Kuppel der Kirche Maria del Fiore zu Florenz erbauete, † 1444) Giul. da Maiano († 1457) Michellozzo Michele (der erſte, welcher, bey Palläſten, Pracht, Reichthum glücklicher Verzierungen und innre Bequemlichkeit angebracht hat, 1460) Leo Bapt. Alberti († 1472. Alberti a Pomp. Pozzettie laudatus. Acc. ej. Vita, Flor. 1789. 4.) Franc. di Giorgio Martini (1480) Donat. Bramante Lazzari (ſetzte fort, was Bruneleschi, zur Vervollkommnung der Baukunſt, angefangen hatte; war, unter mehrern, der erſte, der die verſchiedenen Glieder der Architectur auf die glücklichſte Art in Harmonie zu bringen wußte, † 1514) Giov. Franc. Mormanda († 1522) Andr. Conducci (Erfinder vieler glücklicher Maſchinen zur Bewegung groſſer Laſten, † 1529) Andr. Riccio Brioſco († 1532) Balth. Peruzzi (führte die antiken, ganz aus der Mode gekommenen Verzierungen in der Baukunſt wieder ein; † 1536) Seb. Serlio († 1540) Lorenz Lotto, Lorenzetto gen. (war der erſte, welcher übrig gebliebene Trümmer alter röm. Gebäude bey Erbauung neuer glücklich anbrachte; † 1541) Ant. Giamberti († 1546) Giov. Bat. Bertano (1550) Ant. Labacco (1552) Michele San Michele († 1559) Anton del Ponte (1560) Alonſo Berrugi-

ruginete (brachte aus Italien den Geſchmack in der Baukunſt nach Spanien; † 1561) Michel Angelo **Buonarotti** († 1564) Piet. Cataneo (1567) Juan Bat. Monnegro (gab den Bau des Eſcurial an; † 1567) Ferd. Manlio († 1570) Jac. Tatti, Sanſorino gen. († 1570) Jean Goujeon († 1572) Giac. Barozzio da Vignola († 1573) Galeato Aleſſi († 1573) Philibert de Lorme (hat das mehrſte beygetragen, den gothiſchen Geſchmack in der Baukunſt aus Frankreich zu verbannen; † 1577) Pierre Lescot († 1578) Andr. Palladio († 1580) Jac. della Porta (1580) Vinc. Scamozzi († 1582) Louis de Foix (die Franzoſen hätten dieſen ihren Baumeiſter gern zum Erbauer des Eſcurial gemacht; allein es hat ihnen nicht glücken wollen; † 1590) Bapt. Ammanati († 1592) Vinc. Seregno († 1594) Juan de Herrera (Vollender des Eſcurials; († 1597) Dion. Boldo († 1604) Domenico Fontana († 1607) Aleſſ. Vittoria († 1608) Jacq. de la Broſſe (1610) Jacq. Androuet du Cerceau (1611) Onor. Lunghi († 1619) Carlo Maderno († 1620) Clem. Metezeau (1630) Cornel. Danckerts (ſoll die Manier, ſteinerne Brücken ohne Hemmung des Waſſers zu erbauen, erfunden haben; † 1634) Elias Holl (1636) Jacq. le Mercier (1640) Dom. Zampieri, Dominichino gen. († 1641) Jac. Aicardo († 1650) Inigo Jones (machte in England die erſten Verſuche, den guten, alten Geſchmack in der Baukunſt einzuführen; † 1652) Jac. van Campen, H. von Rambroek († 1657) Baccio Bianchi († 1657) Nic. Goldmann († 1665) Franc. Manſard († 1666) Franc. Borromini († 1667) Pierre le Muet († 1669) Balth. Langhena († 1670) Louis le Vau († 1670) Nicod. Teßin (führte in Schweden den guten Geſchmack in der Baukunſt ein; († 1674) Nehring (1680) Giov. Lor. Bernini, Vita del Cav. Bernini, da Fil. Baldinucci, Fir. 1682. 4. († 1680) Lud. Bernini († 1682) Franc. Blondel († 1686) C. Perrault († 1688) Ant. le Pautre († 1691) Carlo Rainaldi († 1691) Giov. Jac. Monti († 1692) Giov. Ant. de' Roſſi († 1695) Franc. d'Orbay († 1697) Giuſ. Sardi († 1699) Chr. Aug. d' Aviler († 1700) Pasq. de l'Isle (1700) Will Bruce (1701) Wyne (1705) Jul. Manſard Hardouin († 1708) Andr. von Schlüter (1710) Carlo Fontana († 1714) Leonh. Chriſt. Sturm († 1719) Alex. Jean B. Le Blond († 1719) Joh. Bern. Fiſcher von Erlachen († 1724) Chrſtph. Wreen († 1723) Jean Aubert († 1725) Joh. Fried. Coſander, Freyh. von Göthe († 1729) Lor. Aug. Balke (1730) de la Maire (1730) Thom. Ripley (1730) Richard, Graf v. Burlington (1730) Colin Campbell (1734) Fil. Juvara († 1734) Rob. de Cotte († 1735) Guillot Aubry (1737) Aleſſ. Galilei († 1737) Franc. Galli, Bibiena gen. († 1739) Andr. Ambroſini (1740) Aſſurance (1740) Le Roux († 1740) Egid. Mar. Oppenort († 1742) Jahn van Bott († 1745) Jac. Leoni († 1746) Will. Kent († 1748) Paol. Amaly (1750) Nic. Zabaglia († 1750) Jacq. Souflot (1750) Mouret (1751) Nic. d'Ulin († 1751) C. Freyh. v. Haerlemann († 1753) Hans Georg Freyherr von Knobelsdorf († 1753) Germ. Boffrand († 1754) Jam. Gibbs († 1754) Jean Chr. Garn. d'Isle († 1755) Conte d'Alfieri (1760) Joh. Gottfr. Büring (1760) Lor. v. Thura († 1760) Edm. Bouchardon († 1762) Carlo Murena († 1764) Giov. Nic. Servandoni († 1766) Jean Antoine (1768) Lud. Vanvitelli († 1773) Jacq. Franc. Blondel († 1774) Enea Arnaldi — Girol. dal Pozzo. — Le Roy — Patte — Jam. Paine — William Paine — Thomas — Abr. Swan — John Soane — Ch. Middleton

leton — v. Erdmannsdorf — Langhanns —

Bauſtellung.

Man hat bey Anlegung eines Gebäudes verſchiedenes, ſowol in Anſehung des Ortes oder Platzes, worauf daſſelbe ſtehen ſoll, als der Richtung gegen die Himmelsgegenden, die man ihm geben will, in Ueberlegung zu nehmen.

Bey der Wahl des Platzes iſt ſowol auf die Feſtigkeit des Grundes, als auf die geſunde und bequeme Lage zu ſehen. Ungeſund iſt die Lage an Orten, die an ſich niedrig und feuchte, auch an ſolchen, die zu eingeſchloſſen ſind, und die von Winden nicht können beſtrichen werden. Eine allzuhohe Lage führt die Unbequemlichkeit mit ſich, daß das Gebäude dem Wind und Wetter allzuſehr ausgeſetzt wird. Eine mittelmäſſige Höhe und trokene Lage iſt die geſundeſte und angenehmſte. Vornehmlich iſt auf einen guten Abfluß aller Unreinigkeiten wol zu ſehen. Landhäuſer ſollen, wo möglich, nicht auf ebenen und von Bäumen entblößten Feldern angelegt werden; denn die Kunſt kann den Abgang der Mannigfaltigkeit, des Schattens, der kühlenden Gewäſſer, niemals hinlänglich erſetzen. Auch iſt bey Landhäuſern auf die Fruchtbarkeit des Bodens hauptſächlich zu ſehen, damit die Gärten und Büſche, die allemal bey einem ſolchen Hauſe ſeyn müſſen, zur gehörigen Schönheit kommen können.

In Städten iſt bey großen öffentlichen Gebäuden die Wahl des Orts wichtig. Sie ſollen auf freyen und großen Plätzen ſtehen, wo man ſie überſehen kann, und wo der Zugang von allen Seiten leicht wird. Rathhäuſer und ſolche Gebäude, wo jede Claſſe des Volks tägliche Geſchäfte hat, ſollen, ſo viel möglich, in der Mitte der Städte geſetzt werden.

Ein großer Theil der Bequemlichkeit, beſonders in freyſtehenden Gebäuden, hängt von der Stellung derſelben gegen die Himmelsgegenden ab. Hauptſeiten, an denen die vornehmſten Zimmer ſind, müſſen, ſo viel möglich iſt, von Winden und einſchlagenden Regen abgewendet, auch vor der großen Sonnenhitze verwahrt ſeyn. In unſern nördlichen Gegenden iſt die Nordweſtgegend die, daher die heftigſten Winde kommen, und die den ſtärkſten Schlagregen ausgeſetzt ſind. Ein Haus, deſſen Hauptſeite nach dieſer Gegend gewendet iſt, hat hier zu Lande die ſchlechteſte Stellung.

Ein guter Baumeiſter muß alles, was zu der Lage und Stellung gehört, nach der Lebensart, wo er lebt, wol überlegen, damit er jeden Fehler in der Bauſtellung vermeide, welches um ſo viel wichtiger iſt, weil ſie nicht mehr zu verbeſſern ſind.

Bebung.

(Muſik.)

Die Bebung eines Tones iſt eine überaus ſchnelle Abwechslung der Höhe und Tiefe, wie auch der Stärke und Schwäche deſſelben, während ſeiner Dauer, wodurch er, ohne ſein Verhältniß gegen andre zu verlieren, etwas mannigfaltiges bekommt. Daß ein Ton derſelbe bleibe, wenn er in ſeiner Dauer oder Aushaltung wechſelsweiſe etwas ſtärker oder ſchwächer wird, iſt eine bekannte Sache. Daß er aber auch eine ähnliche Abwechslung der Höhe und Tiefe leiden könne, ohne ſeine Natur zu verändern, möchte zweifelhaft ſcheinen. Wenn man aber bedenkt, daß ein Intervall,

z. E.

z. E. eine Quinte, um ein merkliches von dem reinen Verhältniß 2 : 3 abweichen, und dennoch die Stelle einer reinen Quinte vertreten könne: ſo wird man auch leicht begreifen, daß jeder Ton, ohne ſeinen Namen zu verlieren, etwas höher und tiefer werden könne; zumal wenn dieſe Abwechslung ſo ſchnell geſchieht, daß man ſeine reine vollkommene Höhe nie aus dem Gehör verliert.

Bey der Bebung der Töne wechſelt das ſtärkere und ſchwächere, das höhere und tiefere mit ſolcher Schnelligkeit ab, daß die Abwechslung ſelbſt nicht deutlich wird; und dieſes giebt dem Tone etwas ſanftes, und gleichſam wellenförmiges. Der bebende Ton iſt von dem mit der größten Genauigkeit in einerley Höhe und Stärke fortdaurenden eben ſo unterſchieden, wie ein ſanfter Umris im Gemählde von einem harten, der nach dem Lineal oder mit dem Zirkel gezogen wäre. Wie in der Mahlerey ſolche Umriſſe der ganzen Vorſtellung eine Härtigkeit geben, ſanfte und beynahe ungewiß ſcheinende aber alles weich und natürlich machen, ſo iſt es auch in dem Geſange. Jeder etwas anhaltende Ton wird ſteif und hart, wenn ihm nicht die Bebung ein ſanfteres Weſen giebt. Dieſes iſt eine der Urſachen, warum eine Melodie auf einem Clavier, deſſen Sayten durch Federn geſchnellt werden, niemal ſo ſanft kann geſpielt werden, als auf der Violin oder auf der Flöte, welche den Tönen die Bebung geben kann.

Die menſchliche Stimme hat den Vorzug, den ſie ſo offenbar vor allen andern Inſtrumenten hat, größentheils den ſanften Bebungen zu danken, die ſie allen anhaltenden Tönen giebt. Es iſt ein weſentliches Stük des guten Singens und Spielens, daß man lerne jeden Ton mit ſolcher Bebung aushalten. Im Singen iſt es am leichteſten, weil die Natur ſelbſt die Werkzeuge der Stimme ſo gebildet hat, daß ſie bey keinem anhaltenden Ton in derſelben ſteifen Spannung bleiben. Auf Inſtrumenten aber erfodert die Bebung weit mehr Kunſt. Am leichteſten ſcheint ſie auf der Violin durch das ſchnelle hin und her wälzen des die Sayte niederdrükenden Fingers erhalten zu werden.

Begeiſterung.

(Schöne Künſte.)

Alle Künſtler von einigem Genie verſichern, daß ſie bisweilen eine außerordentliche Würkſamkeit der Seele fühlen, bey welcher die Arbeit ungemein leicht wird; da die Vorſtellungen ſich ohne große Beſtrebung entwikeln, und die beſten Gedanken mit ſolchem Ueberfluß zuſtrömen, als wenn ſie von einer höhern Kraft eingegeben würden. Dieſes iſt ohne Zweifel das, was man die **Begeiſterung** nennt. Befindet ſich ein Künſtler in dieſem Zuſtande, ſo erſcheinet ihm ſein Gegenſtand in einem ungewöhnlichen Lichte; ſein Genie, wie von einer göttlichen Kraft geleitet, erfindet ohne Mühe, und gelangt ohne Arbeit zum beſten Ausdruk deſſen, was es erfunden; dem begeiſterten Dichter ſtrömen die fürtrefflichſten Gedanken und Vorſtellungen ungeſucht zu; der Redner urtheilt mit der größten Gründlichkeit, fühlt mit der höchſten Lebhaftigkeit und die Worte zum ſtärkſten und lebhafteſten Ausdruk werden ihm auf die Zunge gelegt. Der begeiſterte Mahler findet das Bild, das er geſucht hat, vor ſeine Stirne gemahlt, und in der größten Kraft,

er darf nur nachzeichnen; ſelbſt ſeine Hand ſcheinet von einer auſſerordentlichen Kunſt geleitet, und mit jeder Bewegung der Finger bekömmt das Werk einen neuen Grad des Lebens.

Was ſoll man aus einer ſo ſonderbaren Erſcheinung machen, die dem Philoſophen in ihrem Urſprung, und dem Künſtler in ihrer Würkung ſo ſehr wichtig iſt? Woher kömmt dieſe außerordentliche Würkſamkeit der Seele, und wie kann ſie ſo glükliche Würkungen haben?

Dieſe erhöhete Würkſamkeit zeiget ſich entweder in den Begehrungskräften, oder in den Vorſtellungskräften der Seele, in jeden mit beſonderm Erfolg. In jenen durch andächtige, oder politiſche, oder zärtliche, oder wollüſtige Schwärmereyen; in dieſen durch erhöhte Fähigkeiten des Genies, durch Reichthum, Gründlichkeit, Stärke und Glanz der Vorſtellungen und Gedanken. Alſo iſt die Begeiſterung von doppelter Art: die eine würkt vorzüglich auf die Empfindung, die andre auf die Vorſtellung.

Beyde haben ihren Urſprung in einem lebhaften Eindruk, den ein Gegenſtand von beſondrer äſthetiſcher Kraft in der Seele macht. Iſt dieſer Gegenſtand undeutlich, daß die Vorſtellungskraft wenig darinn entwikeln kann; iſt das Gefühl ſeiner Würkung lebhafter, als die Kenntniß ſeiner Beſchaffenheit, von welcher Art die Gegenſtände der gemeinſten Leidenſchaften ſind: ſo wird alle Aufmerkſamkeit auf die Empfindung gerichtet, die ganze Kraft der Seele vereiniget ſich zu dem lebhafteſten Gefühl. Zeiget ſich aber der Gegenſtand, der ſtarken Eindruk gemacht hat, in einer hellen Geſtalt, die der Geiſt in ihren mannigfaltigen Theilen überſehen kann, ſo wird mit der Empfindung auch die Vorſtellungskraft gereizt, und mit Gewalt auf den Gegenſtand geheftet; Verſtand und Einbildungskraft beſtreben ſich, denſelben völlig und mit der größten Deutlichkeit und Lebhaftigkeit zu faſſen. Im erſten Fall entſteht der Enthuſiasmus des Herzens; im andern Falle die Begeiſterung des Genies. Beyde verdienen, etwas umſtändlicher in ihrer Natur und in ihren Würkungen betrachtet zu werden.

Der Enthuſiasmus des Herzens, oder die erhitzte Würkſamkeit der Seele, die ſich hauptſächlich in Empfindungen äußert, wird von wichtigen Gegenſtänden erwekt, in denen wir nichts deutlich ſehen, bey denen die Vorſtellungskraft nichts zu thun findet, wo die Aufmerkſamkeit von dem Gegenſtand ſelbſt abgezogen, und auf das, was die Seele fühlt, auf ihr eigenes Beſtreben gerichtet wird *). Dabey verliert der Geiſt den Gegenſtand aus dem Geſichte, und fühlt deſto lebhafter ſeine Würkung. Alsdenn wird die Seele ganz Gefühl; ſie ſieht nichts mehr als außer ſich, ſondern alles in ihr ſelbſt. Alle Vorſtellungen von Dingen, die außer ihr ſind, fallen ins Dunkele; ſie ſinkt in einen Traum, der die Würkungen des Verſtandes größtentheils hemmet, die Empfindung aber

*) Man kann hierüber den Artikel, **Empfindung**, nachſehen. Ausführlicher aber iſt dieſe Materie in einem Aufſatz abgehandelt worden, der ſich in den Memoires der Königl. Preuß. Academie der Wiſſenſchaften für das Jahr 1764, unter dieſem Titel befindet: Obſervations ſur les divers états, où l'ame ſe trouve en exerçant ſes facultes primitives, celle d'appercevoir et celle de ſentir

aber deſto lebhafter macht. In dieſem Zuſtand iſt ſie weder einer genauen Ueberlegung, noch eines richtigen Urtheils fähig; deſto freyer und lebhafter aber äußern ſich die Neigungen, und deſto ungebundener entwikeln ſich alle Triebfedern der Begehrungskräfte.

Da die Vorſtellungskraft nun nicht mehr vermögend iſt, das würklich vorhandene von dem blos eingebildeten zu unterſcheiden, ſo erſcheinet das blos mögliche als würklich; ſelbſt das Unmögliche wird möglich; der Zuſammenhang der Dinge wird nicht mehr durch das Urtheil, ſondern nach der Empfindung geſchäzt; das Abweſende wird gegenwärtig, und das Zukünftige iſt ſchon itzt würklich. Was jemals mit einiger Beziehung auf die gegenwärtige Empfindung in der Seele gelegen, kömmt itzt wieder hervor.

In dieſer Art der Begeiſterung liegt nichts klar in der Seele, als die Empfindung, und alles, was eine nahe oder entfernte Beziehung darauf hat. Daher entſteht die ungemeine Leichtigkeit, das, was in der Empfindung liegt, auszudrüken; die Lebhaftigkeit und Stärke des Ausdruks; die ſüße Schwatzhaftigkeit in zärtlichen Affekten; der wilde, erſtaunliche, oder herzrührende Ausdruk in heftigen Leidenſchaften; die große Mannigfaltigkeit lieblicher oder ſtarker Bilder; die vielfältigen Schattirungen der Empfindung; die ſeltſamen und träumeriſchen Verbindungen der Gegenſtände; der, jeder Empfindung ſo genau angemeſſene, Ton, und alles, was ſonſten in dieſer Art der Begeiſterung ſich offenbaret.

Dichter, die in dieſem Zuſtand ihre Empfindungen äußern wollen, ergreifen die Leyer, und ſingen Hymnen, Oden oder Elegien. Nirgend ſieht man alle dieſe Würkungen lebhafter, als in den Oden und Elegien der Propheten des jüdiſchen Volks.

Dieſer Zuſtand hat ſeine verſchiedenen Grade und mancherley Schattirung, ſowol nach der Stärke und Art der Empfindung, als nach der Gemüthsart der fühlenden Perſon. Bisweilen zeiget ſich die Empfindung mit der Gewalt eines wütenden Feuers oder eines alles fortreißenden Stroms; der Dichter fühlt ſich von einer höhern Macht fortgeriſſen, wie Horaz, wenn er ausruft:

> Quo me Bacche rapis tui
> Plenum? — —

In dieſer Begeiſterung reißt er auch uns gewaltig mit ſich fort, ſetzt uns in Erſtaunen, oder in Schrecken, oder in ausgelaſſene Freude. Andremale iſt ſie ein ſanft ſchmelzendes Feuer, das die ganze Seele in Wolluſt oder Zärtlichkeit zerfließen macht. Alsdenn fließen die Worte, wie ein ſanfter Strom, aber mit einem Ueberfluß von Gedanken und Vorſtellungen. Daher entſtehen die Oden und Elegien der ſanftern Gattung, die den Leſer mit Zärtlichkeit, oder leichtem Vergnügen, oder ſüßer Traurigkeit erfüllen.

Fällt dieſe Begeiſterung auf eine Seele, die in ihrem ordentlichen Zuſtande eine geſunde Urtheilskraft und wolgeordnete Empfindungen beſitzt: ſo bleibet auch ihren Schwärmereyen etwas von dem Gepräge einer ordentlichen Natur übrig; befällt ſie aber Menſchen von geringem Verſtand und von unordentlichen Leidenſchaften: ſo können ihre Würkungen nicht anders, als abentheuerlich und voll Narrheit ſeyn.

Es iſt nicht ſchwer zu beſtimmen, durch was für Gegenſtände und in was für Umſtänden dieſe Art des Enthuſiasmus entſtehe. Man kennt die gewöhnlichen Veranlaſſungen ſtarker Leidenſchaften, der Freude, der Traurigkeit, der Zärtlichkeit, der Ehrbegierde. Erſcheinet ein leidenſchaftlicher Gegenſtand in einem hellen Lichte, und rührt er ein Gemüthe, das ſchon für ſich zu der Leidenſchaft, worauf er ſich bezieht, geneigt iſt: ſo entſteht plötzlich die erhöhete Würkſamkeit, die der Grund des Enthuſiasmus iſt. Bey reizbaren Seelen, die gewiſſe Empfindungen, von welcher Art ſie ſeyen, oft und bey mancherley Gelegenheiten gehabt haben, werden ſelbige bisweilen von einer gering ſcheinenden Urſache mit großer Lebhaftigkeit wieder rege. Wer lange unter dem Druk einer Widerwärtigkeit geſeufzet, und ſelbigen von vielen Seiten her empfunden hat; wer lange in Traurigkeit über einen ſchmerzhaften Verluſt vertieft geweſen; wer Empfindungen, von welcher Art ſie ſeyen, lange in ſeinem Herzen genährt hat: der erfährt den vollen Ausbruch derſelben, als einen plötzlichen Sturm, ſobald eine auch blos zufällige Gelegenheit nur eine einzige dahin gehörige Vorſtellung recht klar macht. Wie ein einziger Funken ſchnell einen großen Brand erregt, wenn die Materien vorher erhitzt geweſen; ſo kann die geringſte Vorſtellung von einer gewiſſen Lebhaftigkeit eine Menge in der Seele liegender Empfindungen plötzlich aufwecken. Auf dieſe Art wird auch bey Dichtern, die Empfindungen von gewiſſer Art lange in ihrem Buſen genährt haben, der volle Enthuſiasmus erwekt, ſo bald ein damit verbundener Gegenſtand, durch welche Veranlaſſung es ſeyn mag, in einem ſehr lebhaften Licht erſcheinet. Horaz ſieht ſeinen Freund, Virgil, in ein Schiff ſteigen, und wünſcht ihm eine glükliche Reiſe. Auf einmal fällt ihm dabey die Gefahr einer ſolchen Reiſe ein; die Zärtlichkeit für ſeinen Freund ſetzt ihn in Schreken; er verwünſcht die Erfindung ſolcher verwegenen Reiſen, und nun wacht plötzlich in ihm alles auf, was er jemals über die Verwegenheit der Menſchen gedacht oder empfunden hat. So iſt der Enthuſiasmus der bekannten Ode an den Virgil entſtanden *).

Die andre Art der Begeiſterung äußert ähnliche Erſcheinungen in der Vorſtellungskraft. Sie hat ihren Grund in einem ſtarken Reiz, der dieſe Kraft ſchnell angreift. Sie kann von der Größe, dem Reichthum, oder der Schönheit des Gegenſtandes entſtehen. Soll dieſer vorzüglich auf den Geiſt, und nicht blos auf die Empfindung, würken, ſo muß er eine deutliche Entwiklung zulaſſen. Die Vorſtellungskraft muß das Mannigfaltige darinn erbliken, und davon gereizt werden, alles in größerer Klarheit zu ſehen. Daraus entſtehet eine außerordentliche Anſtrengung aller Kräfte, und, wenn es erlaubt iſt ſich ſo auszudrüken, eine vermehrte Elaſticität der Seele, die nun groß genug zu ſeyn wünſchet, einen ſolchen Gegenſtand völlig zu faſſen. Der Geiſt rafft alle ſeine Kräfte zuſammen, ruft ſie von allen andern Gegenſtänden ab, und beſtrebt ſich nur deutlich zu ſehen. Dieſen Zuſtand beſchreibt einer unſrer größten Philoſophen in folgenden Worten: Pſychologis patet, in tali impetu totam qui-

*) Lib. I. Od. 3.

quidem animam vires ſuas intendere, maxime tamen facultates inferiores, ita ut omnis quaſi fundus animae ſurgat, nonnihil altius et majus aliquid ſpiret, pronusque ſuppeditet, quorum obliti, quae non experti, quae praevidere non poſſe nobis ipſis, multo magis aliis, videbamur *).

Niemand hat die Tiefen der menſchlichen Seele hinlänglich ergründet, um dieſes völlig zu erklären. Doch verdient das Wenige, was die Beobachtung hierüber an die Hand giebt, genau erwogen zu werden.

Aus der Theorie der Empfindungen läßt ſich begreifen, wie gewiſſe Gegenſtände eine Begierde erweken, ſie ganz zu faſſen und zu entwikeln, und wie die Aufmerkſamkeit, durch ein anhaltendes Beſtreben, vorzüglich darauf gerichtet werde. Man weiß auch, daß nicht nur die innerliche Beſchaffenheit einer Sache, ſondern auch blos zufällig damit verbundene Vortheile, dergleichen Ehre und Ruhm ſind, große Kraft haben, die Würkſamkeit der Seele ganz auf ſolche Gegenſtände zu heften.

Hat der Geiſt einmal eine ſolche beſtimmte, durch anhaltende Kraft unterſtüzte, Richtung bekommen, ſo iſt ſein Beſtreben nicht nur ſtark, ſondern auch anhaltend. Der Gegenſtand ſchwebt ihm unaufhörlich vor Augen; alle andre Vorſtellungen werden nur in der Beziehung auf denſelben erwogen. So wie der Geizige in allem, was ſeine Sinnen rühret, nichts als Geldwerth, der Ruhmſüchtige nichts, als was ſeiner Eitelkeit ſchmeichelt, gewahr wird: ſo ſieht der Künſtler, den ein Gegenſtand ſtark gereizt hat, in der ganzen Natur nichts, als in Beziehung auf denſelben; nichts entgeht ihm, was er zu merken und zu faſſen, nach ſeinem Genie, vermögend iſt. Daß er den Gegenſtand von allen möglichen Seiten und in allen möglichen Beziehungen ſieht, iſt ſehr natürlich. Wie eine völlige Gleichgültigkeit gegen eine Sache alle Aufmerkſamkeit auf dieſelbe benimmt, daß auch das offenbareſte darinn unbemerkt bleibet; ſo wird auf der andern Seite durch das Intereſſe das Auge ſo geſchärft, daß man auch das unmerklichſte gewahr wird.

Nun iſt es eine aus der Erfahrung bekannte, wiewol ſchwer zu erklärende Sache, daß die Gedanken und Vorſtellungen, die durch anhaltende Betrachtung eines Gegenſtandes entſtehen, ſie ſeyen klar oder dunkel, ſich in der Seele aufſammeln, daſelbſt wie Saamenkörner in fruchtbarem Boden unbemerkt keimen, ſich nach und nach entwikeln, und zuletzt bey Gelegenheit plötzlich an den Tag kommen. Alsdenn ſehen wir den Gegenſtand, zu dem ſie gehören, der bis dahin verworren und dunkel, wie ein unförmliches Phantom, vor unſrer Stirne geſchwebt hat, in einer hellen und wolausgebildeten Geſtalt vor uns. Dieſes iſt der eigentliche Zeitpunkt der Begeiſterung.

Nun ſieht man ſeinen Gegenſtand in einem ungewöhnlichen Lichte; man ſieht in ihm Dinge, die man noch nie geſehen; was man ſchon ſo lange zu ſehen gewünſcht, erſcheinet itzt ohne Anſtrengung; man iſt geneigt zu glauben, ein wohlthätiges Weſen von höherer Art habe unſre Sinnen geſchärft, oder habe auf eine übernatürliche Weiſe den gewünſchten Gegenſtand vor unſre Einbildungskraft geſtellt.

*) Aeſthetica, §. 80.

Aber dieſer glükliche Augenblik, wie wird er hervorgebracht? wie verlangt der Künſtler dieſen Beyſtand der Muſe?

— Welcher Macht des Gebets von unſträflichen Lippen,
Welchem ſanften unſchuldigen Zittern der Bruſt wird gegeben,
Daß die Himmliſche ihn in ſtillen Nächten beſuchet,
Oder bey einſamer Quelle verſchwiegene Worte zu ihm haucht *)?

Wir wollen dem Künſtler den glüklichen Wahn von dem Beyſtand einer höhern Kraft nicht benehmen; inzwiſchen aber dem Philoſophen, der weniger gläubig iſt, folgendes ins Ohr ſagen.

Bey der unaufhörlichen Anſtrengung der Vorſtellungskräfte auf einen einzigen Gegenſtand geſchieht es wol, und vielleicht auch von ungefehr, ſo gar im Traume, daß ein ungewöhnlich heller Gedanke davon hervorkommt. Die große Begierde, mit der man den Gegenſtand ſchon ſo lange in einem hellerm Lichte zu ſehen gewünſcht, wird nun plötzlich auf das lebhafteſte gereizt; nun werden alle Nerven geſpannt; die Aufmerkſamkeit wird jedem andern Gegenſtand entzogen; alle Vorſtellungen, die nicht mit der einzigen intereſſanten verbunden ſind, ſinken in die Dunkelheit. Selbſt die Würkung der äußern Sinnen wird ſo geſchwächt, daß der Geiſt daher keine Zerſtreuung zu befürchten hat. Deſto heller und lebhafter wird nun jeder Begriff, der ſich auf den Hauptgegenſtand beziehet; itzt treten alle geſammelte Vorſtellungen aus der Dunkelheit empor, und, wie im nächtlichen Traum, wenn alle Zerſtreuung gänzlich aufhöret, das Bild, welches wir wachend in dunkele Dünſte eingehüllt geſehen, in der Klarheit des helleſten Tages vor unſern Augen ſteht: ſo ſieht der Künſtler in dem ſüßen Traum der Begeiſterung, den gewünſchten Gegenſtand vor ſeinem Geſichte; er vernimmt Töne, wenn alles ſtill iſt, und fühlt einen Körper, der blos in ſeiner Einbildung die Würklichkeit hat.

*) Bodmer.

Hieraus nun läßt ſich allerdings begreifen, woher die erhöhten Seelenkräfte in dem Zuſtand der Begeiſterung ihre Stärke bekommen, und warum dieſe einen ſo vortheilhaften Einfluß auf die Werke des Geſchmaks habe; woher es komme, daß jede einzele Vorſtellung ein ungewöhnliches Leben bekomme; warum abweſende Dinge, als gegenwärtig, vergangene oder zukünftige, als jetzt vorhanden, erſcheinen. Hat aber der Künſtler in der Begeiſterung ſo lebhafte und ſo vollkommene Vorſtellungen, ſo wird es ihm auch leicht, ſie nach Maaßgebung ſeiner Kunſt, es ſey durch Worte, oder durch Zeichnung und Farbe, oder durch bloße Töne zu äußern.

Einem Werk, oder einem Theil deſſelben, das in der Begeiſterung verfertigt worden, ſind deutliche Spuren der großen Lebhaftigkeit und des herrlichen Lichts, in welchem der Künſtler ſeinen Gegenſtand geſehen hat, eingepräget. Alles ſcheinet aus einer reichen Quelle zu fließen; jedes Wort, jeder Strich iſt kräftig, und würkt gerade das, was er würken ſoll. Man merkt es, daß dem Künſtler alles leicht geweſen, daß er nichts geſucht, ſondern jedes an ſeinem Orte geſehen hat; daß er ungeduldig geweſen iſt, einen Gegenſtand, der ſeine ganze Seele ſo lebhaft erfüllt hatte, außer ſich darzuſtellen.

Man findet darinn nichts mit Sorgfalt abgemeſſen, nichts das

durch geſuchte Verbindungen ſich an das nächſte anſchließt. Alles folget Schlag auf Schlag; wir werden mit in das Feuer hingeriſſen, das in der Seele des Künſtlers brennt, oder in das ſanfte Entzüken geſetzt, das ihn außer ſich ſelbſt gebracht hat.

Der Künſtler, dem es nicht an Verſtand und Genie fehlt, kann des guten Fortganges ſeines Werks verſichert ſeyn, ſobald er in Begeiſterung geſetzt iſt; denn er hat alsdenn für nichts mehr zu ſorgen: er darf ſich nur ſeiner Empfindung überlaſſen. Alles, was er auszudrüken hat, liegt in ſeiner Phantaſie deutlich vor ihm. Ohne Vorſatz und Ueberlegung ordnet ſeine Seele jeden Theil auf das beſte an, bildet jeden auf das lebhafteſte aus. Seine Feder oder Pinſel, ſeine Hand oder ſein Mund, ſind nicht ſchnell genug, das darzuſtellen, was ihm dargeboten wird. Es ſah einmal jemand dem **Michel Angelo** zu, als er an einem Marmorbild arbeitete. In dem Blik des Künſtlers war etwas wildes, der Hammer ſtürzte in ſeiner ſtarken Fauſt mit Macht auf den Meißel, und die abgeſchlagenen Stüke Marmor flogen weit durch die Luft. Man hätte denken ſollen, daß der ganze Blok auf jeden Schlag hätte in Stüken gehen ſollen *). Damals war dieſer große Künſtler in der Begeiſterung. Er ſah das Bild, welches er darſtellen wollte, ſchon in dem Marmorblok; ungeduldig es heraus zu bringen, ſchlug er kühn die überflüßigen Theile weg, und war ſicher, nichts von dem Bilde, das er ſah, wegzuhauen.

*) Dieſe Anekdote findet ſich in einem der Briefe berühmter Künſtler, welche vor wenig Jahren in Italien herausgekommen, und, wo ich nicht irre, in dem 3ten Theil der Sammlung.

So feurig und ſo ſicher iſt jeder Künſtler, dem die Begeiſterung ein Bild in die Phantaſie gemahlt hat.

Der Grund aller Begeiſterung liegt in einem ſtarken Reiz des Gegenſtandes, der die ganze Kraft der Aufmerkſamkeit auf ſich vereiniget. Daher ſind dieſe zwey Dinge allemal dazu nöthig; ein Gegenſtand, dem es nicht an Reiz fehlt, und von Seiten des Künſtlers eine empfindende reizbare Seele. Ein widriger, magerer, kahler Gegenſtand löſcht das Feuer des Genies aus; aber auch der herrlichſte Gegenſtand iſt kaum vermögend, eine träge Seele zu erwärmen. Die erſte Veranlaſſung zur Begeiſterung hängt alſo von der Wahl einer großen oder reizenden Materie ab; die andre iſt eine Gabe der Natur, die durch Uebung kann verſtärkt werden.

Den gänzlichen Mangel des feinern Gefühls, für das Schöne der Phantaſie, für das Vollkommene des Verſtandes, für das ſittliche Große, kann kein Unterricht und keine Uebung erſetzen. Wer bey Betrachtung des Apollo in Belvedere nichts mehr fühlt, als bey den Bildern, womit neue Künſtler den Gärten der Großen eine Zierde zu geben ſich vergeblich bemühen; wem ein **Claudius** ſo ſchätzbar als **Trajan** iſt, der muß ſich aller ſchönen Künſte enthalten; denn er wird niemal von dem himmliſchen Feuer der Muſe begeiſtert werden. Hat er aber eine feinere Seele, die das Schöne und Große zu fühlen vermag, ſo muß er dieſe Gabe der Natur durch fleißige Uebung verſtärken. Es gehört zu unſerm Vorhaben, daß wir den Künſtlern alle uns bekannte Mittel dazu an die Hand geben. Das meiſte haben wir in dem Artikel **Geſchmak** ausgeführt. Denn eben die Mittel,

welche den angebohrnen Geſchmak verſtärken und erweitern, erhöhen die Fühlbarkeit der Seele.

Weil in der Begeiſterung alle Kraft der Aufmerkſamkeit ſo nachdrüklich auf einen einzigen Gegenſtand gerichtet iſt, daß alle andern zugleich vorhandenen Vorſtellungen der Seele in die Dunkelheit fallen, ſo iſt hiernächſt die Fertigkeit, ſeine Aufmerkſamkeit gänzlich auf einen einzigen Gegenſtand einzuſchränken, auch ein Mittel zur Begeiſterung. Dieſe Fertigkeit aber erlangt man durch ſcharfes und fleißiges Nachdenken. Man weiß aus dem berühmten Beyſpiel des **Archimedes**, dem man verſchiedene andre von neuern Mathematikern beyfügen könnte, daß ein ſcharfes Nachdenken über abgezogene Wahrheiten die Aufmerkſamkeit ſo ſehr feſſelt, daß auch die ſtärkſten Erſchütterungen der äuſſerlichen Sinnen unmerklich werden. Wer ſich demnach im ſcharfen Nachdenken fleißig geübt hat, der erlangt dieſe Fertigkeit, ſeine Aufmerkſamkeit zu feſſeln, und wird bey vorkommenden Fällen deſto leichter in die Begeiſterung verſetzt werden.

Dieſe ſtrenge Aufmerkſamkeit wird oft durch die Stille der mitternächtlichen Ruhe, oder durch die Einſamkeit, erleichtert. Daher finden wir, daß ſolche äuſſerliche Umſtände die Begeiſterung ſehr befördern.

Zu dieſen weſentlichen und allgemeinen Mitteln der Begeiſterung kommen noch einige beſondre, zum Theil zufällige Mittel: wie viel das Temperament des Künſtlers dazu beytrage, läßt ſich aus gemeinen Beobachtungen über die Schwärmereyen melancholiſcher Menſchen, über die Raſerey ſolcher, deren Geblüt durch heftige Anfälle der Fieber in allzugroße Wallung gekommen iſt, abnehmen. Eine ähnliche Würkung hat jede außerordentliche Antreibung oder Hemmung des Geblüts: der Wein, geſellſchaftliche Freuden, die Liebe, der Zorn oder andre heftige Leidenſchaften geben den Grund zur Begeiſterung. Ueberhaupt kann dieſelbe durch alles, was uns in ſo ſtarke Empfindungen ſetzt, daß die Nerven des Körpers in eine merkliche Erſchütterung kommen, hervorgebracht werden, weil in dieſen Fällen die ganze Seele allein von dem Gegenſtand unſrer Vorſtellung eingenommen wird.

Eine genaue Aufmerkſamkeit auf uns ſelbſt läßt uns bemerken, daß jede Urſache, welche das Geblüte zu einem etwas lebhaftern Umlauf antreibt, die Würkſamkeit unſrer Seelenkräfte vermehre. Man iſt witziger, lebhafter, ſcharfſinniger, empfindlicher, wenn durch Reiten oder Gehen das Geblüte etwas angetrieben worden, oder wenn es durch einen unmäßigen Ueberfluß ſtarker Getränke dieſelbe Würkung erfahren hat. Daher kommt es ohne Zweifel, daß man im Reden, nachdem man ſich ein wenig erhitzt hat, viel beredter wird, als man anfänglich geweſen. Menſchen von empfindlichen Nerven kann die Muſik, auch in ſo fern ſie nur harmoniſch iſt, in ungemeine Leidenſchaft ſetzen, und würklich begeiſtern.

Und hieraus läßt ſich erklären, warum aus ganz entgegengeſetzſetzten Urſachen, als die außerordentliche Stille und ein großer feyerlicher Lerm ſind, gleiche Würkungen, in Abſicht auf die Begeiſterung entſtehen können. Jene ladet die Seele durch Wegräumung alles deſſen, was ſie

zerſtreuen könnte, zur Aufmerkſamkeit auf den einzigen Gegenſtand ein; dieſer aber treibt ſie mit gewaltigen Stößen, gegen die alle übrige Vorſtellungen verſchwinden, auf den einen Gegenſtand hin.

Endlich ſind auch die edle Ruhmbegierde, die Luſt die Aufmerkſamkeit aller Menſchen auf ſich zu ziehen, Liebe zum Vaterland, ein lebhaftes Gefühl der Rechtſchaffenheit, gute Mittel zur Begeiſterung. Kommen ſo ſtarke bewegende Kräfte zu einem glüklichen Genie, und zu einem von geſunder Vernunft wol geſättigten Verſtand, zu einer wol geordneten Einbildungskraft, ſo entſtehen alsdenn die herrlichſten Früchte der Begeiſterung, die in Werken der größten Künſtler bewundert werden.

* *

Ueber Begeiſterung, oder Enthuſiasmus, iſt, vom Jo des Plato (welcher, unter andern, einzeln, von Marc. Wilh. Müller, Hamb. 1782. 8. lat. und gr. aber nie, wie in der vorigen Ausgabe dieſes Werkes angezeigt war, von Frd. Ad. Wolf herausgegeben, und von Fl. Sydenham, Lond. 1759. 4. verb. ebend. 1768. 4. in das Engliſche überſetzt worden iſt, und über welchen ſich, in dem 37ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. eine Abhandlung von dem Abt Arnaud befindet) — von dieſem Jo anzufangen, iſt darüber ſehr viel geſchrieben, und die Sache ſelbſt von ſehr verſchiedenen Seiten betrachtet worden. Freylich dürften aber, in den wenigſten dieſer Schriften, ſich eigentliche Erläuterungen über den vorhergehenden Artikel finden. Ich will, indeſſen, um die Litteratur des Artikels vollſtändig zu machen, das, was mir davon bekannt iſt, hierher ſetzen. In lateiniſcher Sprache: De Enth. ſeu Furore poet. Diſſertat. Auct. Dan. Morhoff, bey ſ. Lect. in Claudiani de Raptu Proſerpinae Lib. Roſtoch. 1661. 4. und in ſ. Diſſertat. Acad. Hamb. 1699. 4. S. 71 u. f. — Dial. literar. de Poetis et Prophetis, Auct. Iac. Borremaeus, Amſt. 1678. 8. — De furore poetico, von Pierre Petit, als Vorrede zu ſ. Select. Poem. Par. 1683. 8. — Diatr. de Enth. poet. Auct. Henr. Muhlio (eigentlich wohl von Seb. Kortholt) Kilon. 1696. 4. — De Enthuſ. oratorio, Diſſ. Henr. Gottl. Wagener, Vit. 1713. 4. — De Enthuſ. poet. Diatr. Auct. Gottl. Hanſch, Lipſ. 1716. 4. (Nichts, als Erläuterung der Platoniſchen Ideen darüber) — Diſſertat. de Enthuſ. Veter. Sophiſtar. et Orat. Auct. I. G. Walchio, Ien. 1720. 4. und in ſ. Parerg. Acad. Lipſ. 1721. 8. S. 366. — De Enth. poet. Orat. P. Burmanni Sec. Amſtel. 1742. 4. — Auch haben noch Joach. Feller und Zentgräf lateiniſche Diſſertationen darüber geſchrieben, welche mir nicht näher bekannt ſind. — In italieniſcher Sprache: Diſcorſo della diverſità de' furori poetici, von Franc. Patrici, gedr. in der Citta felice, Ven. 1553. 8. und bey ſ. Schrift Della Poetica, Ferrara 1586. 4. — Diſcorſo del furor poetico, von Lor. Giac. Tabalducci Maleſpini, in ſeinen Orazione e Diſcorſi, Fir. 1575. 4. — Dial. del furor poetico, di Giral. Frachetta, Pad. 1581. 4. — In den Diſcorſi poet. des Fauſto Summo, Pad. 1609. 4. handelt der neunte, — und in den Proſe volgari des Agoſt. Maſcardi, Ven. 1630. 12. der zehnte Diſcorſo des erſten Theiles davon. — De' Fantasmi poetici . . . dell' Abbate Conti, Mil. 1740. 8. — Ragionamento filoſofico ſu l'eſtro poetico, di D. Soria, Piſa 1766. 8. — Dell' Entuſiasmo delle belle arti, Mil. 1769. 8. von Sav. Bettinelli, und

auch in deſſen Opere, Ven. 1783. 8. 8 Bde. Deutſch, Bern 1778. 8. — Auch handeln davon noch: Udeno Niſieli, in dem 22ten Proginn. des 5ten Bds. S. 104. ſ. Proginn. poet. Fir. 1695. 4. 5 B. — Quadrio, in ſ. W. Della Stor. e Rag. d'ogni poeſia, in dem 3ten Kap. der 3ten Diſtinz. des 1ten Buches, B. 1. S. 302. — Muratori in dem Werke Della perfetta poeſia, im 17ten Kap. des 1ten Buches, S. 167. der Ausg. von 1748. — u. a. m. — In **franzöſiſcher** Sprache: Auſſer dem, was Condillac, in dem Eſſai ſur l'origine des Connoiſſances humaines, T. I. Sect. II. ch. XI. §. 105. S. 145 der Amſt. Ausg. v. 1746 — Batteux, in dem Cours de Belles Lettr. Part. II. Sect. IV. S. 24. Par. 1755. 12. darüber ſagen, — wird, in dem 3ten Kap. des 2ten Buches der Art de ſentir et de juger en matière de gout S. 99 der Strasb. Ausg. von 1788. unterſucht, woher der Enthuſiasmus entſteht? Ob aus der Betrachtung des Gegenſtandes, oder aus der Seele allein? Ob er Regeln hat? Ob vielleicht Unregelmäßigkeit ſeine Regel ſey? Welche Gränzen dieſe Unregelmäßigkeit (Desordre) habe? Ob die Schönheiten des Enthuſiasmus allen Menſchen verſtändlich ſeyn müſſen? — De l' Enthouſiasme, ein Auſſ. von Beauſobre, in den Nouv. Mem. de l' Acad. de Berlin, Ann. 1779. — In **engliſcher** Sprache: A Treatiſe conc. Enthuſiasme, as it is an effect of Nature, but is miſtaken by many for either Divine Inſpiration, or diabolical poſſeſſion, by Mer. Caſaubon, Lond. 1655. 8. Lat. durch J. F. Mayer, Leipz. 1708 und 1724. 4. (Das Werk enthält 6 Kapitel: Of Enthuſ. en general; Of divinatory Enth. Of contemplative and phil. Enth. Of Rhetor. Enth. Of poet. Enth. Of precatory Enth.) Von der Letter concerning Enthuſiasme des Shaftsbury (gewöhnlich das erſte Stück in der Samml. ſ. Schriften) gehört nur der Anfang hieher. — Was in den Letters of Fitzosborne, Lond. 1752. 1776. 8. d. Leipz. 1754. 8. und in den Letters . . . on retirement, melancholy and enthouſiasm, Lond. 1762. 8. von Langhorn vorkommt, iſt wenig, und geht mehr auf Schwärmerey. — In **deutſcher** Sprache: Ein Aufſatz darüber in dem 4ten St. der vermiſchten Beyträge zur Philoſophie und den ſch. Wiſſenſch. Bresl. 1763. 8. — Joh. Chr. Briegleb Betrachtung über den hiſtoriſchen Enthuſiasmus, Altenb. 1771. 8. — Ein Auſſ. in dem 2ten St. N. XIII. der neuen Miscellaneen, Leipz. 1775. 8. (Zum Theil nach dem Art. Enthouſiasme in der Encyclop. und der vorhin angeführten Briefe des Langhorn, zum Theil eigene, ſcharfſinnige und einleuchtende Ideen.) — Ueber die Schönheiten des poetiſchen Enthuſiasmus, von P. G. H. Halle 1776. 8. — Ein Auſſ. in dem 1ten Bde. des deutſchen Muſeums, vom J. 1782. S. 387. — Ein Auſſ. in den vermiſchten Schriften von Joh. G. Wiggers, Leipz. 1784. 8. — Ein Aufſatz (der 17te) im 2ten B. der litter. Chronik, Bern 1786. 8. S. 324.

Begleitung.
(Muſik.)

Der Vortrag derjenigen Stimmen, welche die Hauptſtimmen unterſtützen, beſonders des Generalbaſſes, der die ganze Harmonie, worauf das Tonſtük beruhet, anſchlägt. Jedes Tonſtük hat, nach der itzigen Beſchaffenheit der Muſik, eine oder mehrere Hauptſtimmen, die den eigentlichen Geſang oder die Melodie führen. Dieſer werden insgemein noch andre Stimmen beygefügt, welche jene Hauptſtimmen beſtändig durch

durch harmoniſche Töne begleiten. Unter dieſen begleitenden Stimmen iſt der Baß die vorzüglichſte; beſonders der Generalbaß, der außer den Grundtönen, worauf die ganze Harmonie beruhet, auch noch die übrigen zur völligen Harmonie gehörigen Töne anſchlägt, wie auf Orgeln, Clavieren und Harfen geſchieht.

Durch die gute Begleitung erhält alſo ein Tonſtük ſeine wahre Vollkommenheit; ſo wie es durch eine ſchlechte alle Schönheit verlieren kann. Der Tonſetzer ſchreibt jeder begleitenden Stimme alles, was ihr zukommt, vor; nur in dem Generalbaß wird blos das Weſentlichſte angezeiget, vieles aber der Ueberlegung des Spielers überlaſſen; weil es nicht möglich iſt, ihm jeden Ton zur Harmonie vorzuſchreiben, ohne ſeine ganze Parthie zu verwirren.

Was der Tonſetzer in Abſicht auf die begleitenden Stimmen bey dem Satze ſelbſt zu beobachten hat, gehört nicht hieher, und iſt an den Orten, wo die Regeln des Satzes entwikelt worden ſind, zu finden. Die Rede iſt hier blos von dem, was diejenigen zu beobachten haben, welchen die begleitenden Stimmen zur Ausführung aufgetragen ſind. Dieſen ſind (den Generalbaßiſten ausgenommen) alle Töne, die ſie zu ſpielen haben, genau vorgeſchrieben; alſo kömmt es bey ihrer Begleitung blos auf eine wol überlegte Ausführung des vorgeſchriebenen an.

Aber auch dazu wird ſo viel Geſchmak und Ueberlegung erfodert, daß der vollkommene Begleiter allemal den Namen eines Virtuoſen verdienet. Er muß die Natur, und in jedem Fall die beſondre Beſchaffenheit des Inſtruments, oder der Stimme, welche die Hauptparthie hat, vollkommen kennen; denn darnach muß er ſein Inſtrument zu ſtimmen, und jeden Ton auf demſelben zu temperiren, auch jede Note in der erfoderlichen Stärke anzugeben wiſſen.

Des Takts muß er ſo vollkommen Meiſter ſeyn, daß er ſich mit der größten Leichtigkeit allezeit nach der Hauptſtimme richtet, auch da, wo dieſe etwa fehlet; weil durch kluges Nachgeben der begleitenden Stimmen die Fehler ſelbſt ziemlich bedekt werden können.

Er muß ſo viel Geſchmak haben, daß er jede Schönheit der Melodie fühlt, und die Abſichten des Setzers bey jeder Note erkennt; denn nur alsdenn kann er beurtheilen, was ſeine Töne eigentlich zur Schönheit des Ganzen beytragen, und mit welchem Nachdruk oder welcher Leichtigkeit er jeden angeben ſoll, wo er die Töne der Hauptſtimme unterſtützen, oder ſelbigen blos zur Schattirung dienen ſoll.

Es iſt ein großes Vorurtheil, zu glauben, daß jeder gemeine Spieler geſchikt genug ſey, eine begleitende Stimme zu führen. Aus dem angeführten iſt offenbar, daß dazu Leute erfodert werden, die weit mehr verſtehen müſſen, als Noten leſen und Noten treffen. Dennoch herrſcht das berührte Vorurtheil ſo ſehr, daß eine gute Begleitung eine eben ſo ſeltene Sache iſt, als eine in allen Stüken vollkommene Compoſition.

Ein vollkommener Begleiter iſt vielleicht eine weit ſeltnere Sache, als ein vollkommener Solospieler. Da man alſo nur ſelten voraus ſetzen kann, daß die Begleiter aus eigener Einſicht und

aus Gefühl, was ihnen oblieget, in Acht nehmen, ſo iſt wenigſtens darauf zu dringen, daß ſie vorſichtig genug werden, nichts zu verderben.

Davor können ſie ſich am ſicherſten verwahren, wenn ſie ſich genau an das halten, was der Tonſetzer ihrer Parthie vorgeſchrieben hat; wenn ſie nichts dazu thun, und nichts davon weglaſſen. Sie müſſen ſich dieſes tief einprägen, daß ſie mit ihren Stimmen weder herrſchen, noch ſich hervor thun, ſondern der Hauptſtimme dienen ſollen. Sie thun am beſten, ſich aller Manieren, aller Zierrathen zu enthalten, jede Note, ſo wie ſie ſteht, richtig, mit gemäßigter Stärke, und in der richtigſten Haltung, ſo anzugeben, daß man ihre Parthie nicht beſonders bemerkt, daß ſelbige ſich hinter der Hauptſtimme gleichſam verſteckt.

Vorzüglich müſſen ſich die Baſſiſten der äußerſten Reinigkeit, ſo wie der höchſten Einfalt, befleiſſen. Nichts wird unerträglicher, als wenn ein Baßiſte ſich durch Zierrathen zeigen will. Er löſcht dadurch ganze Stellen der Melodie wie mit einem Schwamm aus: nicht zu gedenken, daß dem Baſſiſten das Zierlichthun eben ſo anſteht, als wenn ein alter Mann ſich ſchminken, oder mit Bändern behängen wollte.

Der Baß iſt die wichtigſte aller begleitenden Stimmen; denn jeder kleinſte Fehler deſſelben verderbt viel, und jede kleinſte Schönheit erhebt die Hauptſtimme; alſo iſt im Baſſe nichts klein. Darum ſollte er nur Spielern von dem feinſten Geſchmak anvertrauet werden. Das gewiſſeſte Zeichen, daß ein Capellmeiſter den wahren Geſchmak der Muſik nicht habe, iſt dieſes, wenn er die Bäſſe ſchlechten Spielern anvertrauet.

Wer die beſondern Regeln der Begleitung für alle Arten der Inſtrumenten näher erforſchen will, der kann in Quanzens Anweiſung die Flöte zu ſpielen, den ganzen XVII. Abſchnitt nachleſen.

Der begleitende Generalbaß hat ſeine Schwierigkeiten. Man ſoll die vollſtändige Harmonie anſchlagen. Dieſe kann der Spieler nicht anders, als durch die vor ſich habende Partitur, oder durch die Bezifferung des Baſſes wiſſen. Hat er das erſte, ſo iſt es in geſchwinden Sachen ſehr ſchwer, alle Stimmen zu überſehen. Zu dieſer Fertigkeit gelangen nur wenige; hat er einen bezifferten Baß vor ſich, ſo macht ihn ſowol die Unvollkommenheit der üblichen Bezifferung, wovon in einem beſondern Artikel geſprochen worden, als die andern Schwierigkeiten, verwirrt. Wer die großen Schwierigkeiten dieſer Sache einzuſehen wünſcht, der mag Bachs Werk von der Begleitung des Generalbaſſes nachſehen. Sich in die beſondern Regeln der Begleitung einzulaſſen, erfoderte allein ein ganzes Buch. Sehr wichtig ſind folgende allgemeine Regeln.

Weil der Generalbaßiſte nur die Harmonie anzugeben hat, ſo muß er ſich aller Zierrathen, die nicht weſentlich zur Harmonie gehören, enthalten, und ſich überhaupt allezeit der Einfalt befleißen.

Den Baß muß er ſchlechtweg anſchlagen, und weder Ausfüllungen dazu greifen, noch die Noten, die der Setzer vorgeſchrieben hat, theilen. Sind ihm ganze oder halbe Noten vorgeſchrieben, ſo muß er ſie nicht in Viertel verwandeln. Daraus entſtünde ein Klimpern, das der Majeſtät der Harmonie ſchaden, und auch oft

den Geſang verderben würde. Daß dem Baß keine ausfüllende Harmonie hinzugefügt werden müſſe, giebt die Natur bey Erzeugung der Harmonie ſelbſt an die Hand, da ſie zwiſchen dem Grundton 1 und ſeiner Octave 1/2 keinen Ton angiebt *). Es iſt auch gar leicht zu ſehen, daß Ausfüllungen in der Tiefe ſeltſam diſſonirende Töne hervorbringen würden.

Wegen der obern Stimmen hat der Begleiter darauf zu ſehen, daß er die Hauptſtimme in einer ſchiklichen Höhe begleite. Einen hohen Diſcant ſoll er nicht in der Gegend des Alts, noch einen Tenor in der Höhe einer Diſcantſtimme begleiten; ſondern in jedem Fall ſich in der Gegend der Hauptſtimme aufhalten.

In Anſehung aller übrigen Regeln eines guten Vortrags iſt jedem Liebhaber zu rathen, daß er das 29. Capitel des Bachiſchen Werks mit der genaueſten Ueberlegung ſtudire **).

✧ ✧

Ueber die Begleitung ſind in italieniſcher Sprache geſchrieben: Regole per il Baſſo continuo . . . di Galeazzo Sabbatini, Rom. 1699. 4. — L'armonico pratico al Cembalo . . . di Franc. Gasparini, Ven. 1708. 1715. 4 — Regole armoniche, o ſiano precetti raggionati per apprendere ... l'accompagnamento del Baſſo ſopra gli Strumenti da Taſto, come l'Organo, il Cembalo etc. di Vinc. Manfredini, Ven. 1775. 4. — In franzöſiſcher Sprache: Bey der Methode pour la Theorbe, p. Ch. Fleury, Par. 1678. 8. finden ſich Principes de Muſique, aus einer Tabelle, mit beygefügten Regeln beſtehend, vermittelſt welcher man den Gen. Baß mit- und ohne Zahlen, in ſehr kurzer Zeit, ſoll von ſelbſt lernen können. — Traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue, et des autres inſtrumens, p. Mich. de St. Lambert, Par. 1680 und 1708. 8. — Traité d'accompagnement, et de Compoſition ſelon la règle des Octaves de la Muſique: ouvrage . . . utile pour la tranſpoſition à ceux qui ſe mêlent du Chant et des Inſtrumens d'accord, ou d'une partie ſeule, et pour apprendre à chiffrer la Baſſe continue, p. le Sr. Campion, Amſt. 1710. 8. — Principes de l'accompagnement du Clavecin, expoſés dans des tables, p. J. Frcs. d'Andrieu, Par. 1719. 8. — Traité de l'accompagnement par. Mr. de Laire, Par. 1729. 4. — Diſſertation ſur les differentes methodes de l'Accompagnement pour le Clavecin, ou pour l'Orgue, p. J. B. Rameau, Par. 1732. 4. und Diſſertat. ſur les différentes methodes de l'accompagnement, von ebend. Par. 1742. 4. — L'art de l'accompagnement, ou Methode nouvelle et commode, pour apprendre à executer promptement, et avec gout, la Baſſe continue ſur le Clavecin, p. Mr. Geminiani (urſprünglich, ſo viel ich weiß, engliſch geſchrieben; aber in dem Originale mir nicht bekannt.) — Methode pour l'accompagnement du Clavecin, et bonne pour les perſonnes qui pincent la Harpe, p. Mr. Garnier. — Abrégé des règles de compoſition et d'accompagnement, p. Mr. de Visme — Traité theoretique et pratique de l'accompagnement du Clavecin, p. Mr. de la Porte, Par. 1753. 4. — Eſſai ſur l'accompagnement de Clavecin, p. Mr. Clement, Par. 1759. 8. — Ob eine, von H. Rodolphe, einem Deutſchen, angekündigte Theorie

*) S. Harmonie.

**) Carl Phil. Em. Bachs Verſuch über die wahre Art, das Clavier zu ſpielen. II. Theil, S. 242 u. f.

rie der Begleitung (ſ. Cramers Magazin der Muſik B. 1. S. 834) herausgekommen iſt, weiß ich nicht. — In **deutſcher** Sprache: Anweiſungen dazu kommen in den mehreſten Anweiſungen zum Clavierſpielen, als in — Heinr. Laags Anfangsgründen zum Clavierſpielen und zum Generalbaß, Osnabr. 1744. 4. — im 2ten Th. von G. S. Löhleins Clavierſchule, Züll. 1781. 4. — ſo wie auch in Leop. Mozarts . . . Gründlicher Violinſchule, Augsb. 1756 und 1770. 4. vor. — Und in der Kirnbergerſchen Kunſt des reinen Satzes handelt der erſte Abſchnitt der erſten Abtheilung des 2ten Thls. von den verſchiedenen Arten der harmoniſchen Begleitung zu einer gegebenen Melodie. — Zur Vollendung des Begriffes von Begleitung überhaupt können die Artikel, Accompagnement und Accompagner dienen. —

S. übrigens den Artikel **Generalbaß**.

Behandlung.
(Zeichnende Künſte.)

Durch die Behandlung verſtehet man die, jedem Künſtler beſondre, Art, den Pinſel und andre Werkzeuge des Zeichnens zu führen, in ſo fern ſie dem Werk einen eigenen Charakter eindrükt. So kann der Kupferſtecher ein Geſicht durch Punkte, oder durch kleine abgeſonderte Striche, oder durch gerade herunterlaufende Parallellinien, wie **Pitteri** thut, oder durch eine einzige im Zirkel herumlaufende Linie, nach **Mellans** und **Turneiſers** Art, herausbringen. Eben ſo kann der Mahler die mechaniſche Führung des Pinſels auf vielerley Arten abändern: einer ſetzet die Farben kühn neben einander, und überläßt der Entfernung, in welcher das Gemählde ſoll geſehen werden, dieſe Farben in einander zu ſchmelzen: ein andrer arbeitet ſie mit dem Pinſel ſo in einander, daß keine beſonders kann erkennt werden. Faſt jeder Mahler hat ſeine eigne Art zu verfahren, aus welcher ſeine Hand kann erkennt werden.

Derſelbige Gegenſtand kann auf mehr als eine Art gut behandelt werden; doch iſt die Behandlung nicht allemal gleichgültig. Eine Hauptbetrachtung verdienet ihre Beziehung auf den Ausdruk. Sie kann etwas charakteriſtiſches in Abſicht auf denſelben haben, und in ſo fern muß ſie ihm gemäß ſeyn. Es wäre ein großer Fehler, wenn eine Behandlung, die den Charakter der Anmuthigkeit mit ſich führet, zu einem Gemählde von ſtrengem heftigem Inhalt gewählt würde; ſo wie es unſchiklich wäre, eine kühne Behandlung, die Feuer und Heftigkeit verräth, zu einem Gemählde von ſanftem Inhalt zu wählen. Dies iſt die vornehmſte Betrachtung, die der Künſtler zu machen hat. Vollkommene Meiſter der Kunſt müſſen ihre Hand jedem Inhalt gemäß regieren, und wie ein großer Kenner von **Wille** ſagt: mit **Rigaud** Rigaud und mit **Netſchern** Netſcher ſeyn können *). Auch hierinn hat der Künſtler die Natur zur Lehrerin anzunehmen, die jedem der beyden Geſchlechter ihre eigene Schönheit gegeben, und das ernſtere Geſicht des Mannes nie mit den lieblichen Farben der weiblichen Schönheit beſtreut. Wie der Dichter ſeinem Vers Weichlichkeit oder eine ſtrengere Harmonie giebt, ſo muß auch der Mahler, und ſo der Kupferſtecher verfahren. Wer nur eine einzige Art der Behandlung in ſeiner Gewalt hat, muß auch blos Arbei-

ten

*) Betrachtungen über die Mahlerey von Herrn von Hagedorn. S. 766.

ten von einer Gattung des Inhalts machen. Ein **Mieris** oder **Gerhard Dow** muß keine Schlachten, und ein **Bourguignon** keine Scenen eines blos lieblichen Inhalts mahlen.

Und ſo wird auch ein verſtändiger Kupferſtecher, der ſich einmal eine Behandlung angewöhnt hat, ſich wol hüten, Gemählde zu unternehmen, deren Charakter ſeiner Behandlung zuwider iſt. In den ſchönen Künſten iſt nichts mannigfaltigers, als die Behandlungen des Grabſtichels und der Radirnadel; dabey ſind verſchiedene Arten ſo genau charakteriſtiſch, daß man mit einiger Zuverläßigkeit ſagen kann, ſie ſeyen zu gewiſſen Gattungen des Inhalts die beſten. So kann man gewiß ſagen, daß die Behandlung des **Waterloo** zu der Art der Landſchaft, die er gewählt hat, die beſte, und daß **Callots** Behandlung zu kleinen Figuren von lebhaftem Charakter, die beſte ſey.

Dieſe Materie verdient von einem großen Kenner in ihrer ganzen Ausdehnung bearbeitet zu werden. Diejenigen, die großen Gallerien vorgeſetzt ſind, und große Kupferſammlungen unter Händen haben, könnten die beſten Beyträge dazu liefern: die Arten der Behandlung, die in ihrer Gattung vollkommen ſind, ſollten auf das fleißigſte bemerkt und ſowol ihr Charakter, als die beſondre Art des Ausdruks, dazu er ſich ſchikt, beſtimmt werden.

Nächſt dem Ausdruk muß die Behandlung auch in Rükſicht auf die äußerlichen Umſtände in Erwägung gezogen werden. Was beſtimmt iſt in der Ferne geſehen zu werden, es ſey klein oder groß, muß dieſem Umſtande gemäß behandelt werden, und ſo auch nach andern zufälligen Bedingungen. Dieſe Betrachtung aber iſt leichter als die erſtere, und faſt jeder Kenner, der über die ausübende Mahlerey geſchrieben hat, iſt über dieſen Punkt mit Nutzen nachzuleſen. Man ſehe unter andern **Richardſons** Traité de la peinture, in dem Abſchnitt von der Behandlung *); **Hagedorns Betrachtungen über die Mahlerey**, die 53, 54 und 55 Betrachtung; **Laireſſens Mahlerbuch** und die fürtrefflichen Anmerkungen des **L. da Vinci**, die franzöſiſch unter dem Titel: Traité de la peinture, herausgekommen ſind. In dieſen beyden Werken ſind die Anmerkungen über die Behandlung ſehr zerſtreut, aber von ſo großer Wichtigkeit, daß es ſich der Mühe wol lohnet, ſie zuſammen zu ſuchen.

Wegen der Kupferſtiche kann **Florent le Comte** in dem 1 Theil; die neue von Cochin beſorgte Ausgabe von Abr. **Boſſens** Werk, und die aus dem Engliſchen überſetzte Abhandlung von Kupferſtichen, welche kürzlich (1768) in Leipzig herausgekommen iſt, nachgeleſen werden.

Beißend.

(Redende Künſte.)

Was einen ſcharfen mit Spott begleiteten Verweis enthält. Das Beißende zielt darauf ab, denjenigen, gegen den es gerichtet iſt, verächtlich zu beleidigen. Es hat demnach ſeinen eigentlichen Siz in der Satyre, und in den Reden, wo man nöthig hat, eine Perſon äußerſt verächtlich zu machen. Ein Beyſpiel einer ſehr beißenden Rede kann folgende Stelle geben **): Quid ad haec Naevius? Ridet ſcilicet noſtram amentiam, qui in vita ſua rationem ſummi officii deſideremus, et inſtituta bonorum virorum requiramus.

*) S. 131. Amſt. Aug. von 1728.

**) Cicero pro P. Quintio.

ramus. Quid mihi, inquit, cum iſta ſumma ſanctimonia ac diligentia? Viderint, inquit, iſta officia viri boni u. ſ. f. Wenn der Spott ſo iſt, daß er auf keinerley Weiſe kann widerlegt oder beantwortet werden, wenn er dem Gegner alle Mittel, ſich zu vertheidigen, benimmt, ſo iſt er hoͤchſt beißend.

Die Wuͤrkung deſſelben iſt, den Gegner nicht blos dem Spott und der Verachtung auszuſetzen, ſondern ihn auch zum Stillſchweigen zu bringen. Das Beißende iſt demnach ein ſehr kraͤftiges Mittel gegen einen boshaften und laſterhaften Gegner. Was ſonſt von ſeiner Wuͤrkung und Anwendung zu ſagen iſt, wird in dem Artikel, **Spott**, weiter ausgefuͤhrt.

Belebung.
(Redende Kuͤnſte.)

Eine Figur der Rede, die lebloſe Weſen, oder bloße Begriffe, als lebendige und handelnde Perſonen vorſtellt. Sie hat, wie alle Figuren, ihren Urſprung in einer ſtarken Leidenſchaft, in welcher Berge und Thaͤler, Luft und Himmel, als lebendige und denkende Weſen angerufen werden, oder in einer hoͤchſt lebhaften Einbildungskraft, die jedem Begriff einen Koͤrper, jedem Koͤrper ein Leben und eine Seele giebt; die den Blik eines ſchoͤnen Auges als einen Pfeil, der tief in die Bruſt gedrungen iſt, fuͤhlet, in einem reizenden Auge die Gratien *), auf einer ſchoͤnen Bruſt eine Schaar Liebesgoͤtter ſieht. Aus dieſer Quelle entſtehen die allegoriſchen Weſen, deren Gebrauch ſich ſo weit in der Dichtkunſt ausgebreitet hat **). Jedermann fuͤhlt, wie ſtark und ſinnlich die Rede dadurch werde, daß Dinge, die ſonſt nur im Verſtande liegen, der Einbildungskraft und einigermaßen den Sinnen koͤrperlich vorgeſtellt werden.

*) Ὀινωπας, ὀσσοις χαριτας Ἀφροδιτης ἐχων. Eurip. Bacch. vſ. 236.

**) S. Allegorie.

Von der Belebung in den redenden Kuͤnſten uͤberhaupt, oder von den Mitteln, welche der Rede uͤberhaupt Leben geben, und deren wohl mehrere, als die bloße Proſopopee ſind, handelt, unter mehrern, Campbell in dem 3ten Buche ſeiner Philoſophy of Rhetorik, Lond. 1776. 8. (B. 2. S. 157.) — Von der eigentlichen Figur, Home, im 1ten Abſchn. des 20ten Kap. (B. 2. S. 228. vierte Ausg.) der auch, mit Verweiſung auf den erſten Band ſeines Werkes, die Entſtehung der Figur aus der Natur der menſchlichen Seele entwickelt, und deſſen ganzes 20tes Kap. im Grunde hierher gehoͤrt. — Prieſtley in der 29ten Vorleſ. (S. 261. der deutſchen Ueberſ.) der auch, in den vorhergehenden Vorleſungen des 3ten Theils, Manches, das zur Belebung uͤberhaupt gehoͤrt, beygebracht hat. — Belebung in den bildenden Kuͤnſten, deren Herr Sulzer gar nicht gedenkt, wird das, was, im weitſten Umfang, bey ihnen **Ausdruck** heißt, erhalten; und die bey dieſem Artikel angefuͤhrten Schriften ſind demnach auch bey dieſem zu Rathe zu ziehen. Eine andere Art von Belebung wird den Werken dieſer Kuͤnſte durch das, was man **Staffirung** nennt, gegeben, ſiehe daher dieſen Arttkel.

Beleuchtung.
(Zeichnende Kuͤnſte.)

Der Zufluß des Lichts, wodurch eine Sache ſichtbar wird. In der Natur kann ein Gegenſtand durch das Licht auf gar vielerley Art beleuchtet werden, und nach jeder Art thut er ſeine beſondre Wuͤrkung auf das Auge. Durch

die Art der Beleuchtung kann eine Landſchaft mehr oder weniger Schönheit bekommen, nachdem ſie entweder im Ganzen oder in Theilen mehr oder weniger Klarheit erhält. Oft iſt die Würkung von verſchiedenen Arten der Beleuchtung ſo ſehr verſchieden, daß man ſich kaum bereden kann, dieſelbe Sache zu ſehen; da blos das Licht ſie ſo angenehm oder ſo gleichgültig macht.

Es würde ein vergebliches Unternehmen ſeyn, die Würkungen der verſchiedenen Beleuchtung eines Gegenſtandes ausführlich beſchreiben zu wollen. Die Abſicht dieſes Artikels geht blos dahin, die angehenden Künſtler zu einer genauen Aufmerkſamkeit auf dieſe Sache zu bringen. Denn die Kenntniß derſelben iſt ein wichtiger Theil der Kunſt des Mahlers.

Ueber dieſe verſchiedenen Würkungen kann man ſich am beſten unterrichten, wenn man einerley Gegenſtand unter vielerley verſchiedenen Beleuchtungen oft betrachtet; wenn z. B. eine Gegend bey ſehr heller und bey trüber Luft, bey ſtarkem Sonnenſchein und gemäßigtem Tageslicht, bey hoch und niedrig ſtehender Sonne, bey vorwärts, ſeitwärts und rükwärts einfallendem Lichte betrachtet wird.

Bey jedem dieſer veränderten Umſtände ſieht man ein andres Gemählde. Was nun vorzüglich in jedem dieſer Gemählde gefällt oder mißfällt, wo irgend eine vortheilhafte oder ſchlechte Würkung der Beleuchtung ſich offenbaret, da erforſche der Mahler die Urſache derſelben. Es wäre eine höchſt wichtige Uebung für ihn, denſelbigen Gegenſtand unter gar vielerley Arten der Beleuchtung zu zeichnen und zu ſchattiren, dieſe Zeichnungen fleißig gegen einander zu halten, und ſo lange daran zu ſtudiren, bis jede geringſte Verſchiedenheit derſelben nach ihren Urſachen und Würkungen ihm völlig bekannt würde. Nur dadurch kann er eine vollkommene Kenntniß der Beleuchtung erlangen. Die Kunſt würde höher getrieben ſeyn, als ſie würklich iſt, wenn die, welche ſie ausüben, den gehörigen Fleis zu Erforſchung ihrer Geheimniſſe anwendeten.

Dieſem Studiren in der Natur kann man auch durch künſtliche Veranſtaltungen zu Hülfe kommen. Sehr vortheilhaft wäre es für eine Mahleracademie in dieſer beſondern Abſicht, wenn dieſelbe eine kleine Schaubühne hätte, auf welcher verſchiedene Modele durch leichte Veranſtaltungen jeder Art der Beleuchtung ausgeſetzt werden könnten. Die Lichter müßten bald in der Höhe, bald in der Tiefe, bald gerade von vornen, bald von den Seiten ſtehn. Der hintere Grund könnte durch Vorhänge von verſchiedener Helligkeit und verſchiedenen Farben gemacht werden.

Zum wenigſten iſt jedem Mahler zu rathen, daß er dergleichen Veranſtaltungen in ſeinem Arbeitszimmer mache. Dieſes müßte ſo liegen, daß er die Sonne und das Tageslicht von allen möglichen Seiten und aus jeder Höhe bekommen könnte. Jedes Fenſter aber müßte nach Gefallen eröffnet und verſchloſſen werden können. Die Wand, vor welcher die Gegenſtände liegen, müßte man mit verſchiedenen Tüchern behängen können. Auf dieſe Weiſe würde jede Art der Beleuchtung auf das genaueſte erkennt werden.

Ohne dergleichen Veranſtaltungen wird der Mahler ſchwerlich zu der Einſicht über die Beleuchtung kommen, die zur Erreichung der vollkommenen na-

türlichen Darſtellung der Sache erfodert wird.

Von der Beleuchtung handelt Laireſſe in den erſten 19 Kap. des 5ten Buches ſeines großen Mahlerbuches B. 2. Abth. 2. S. 3 u. f. Ausg. von 1784. — Hr. v. Hagedorn in der 45, 46 und 47 Betr. — Mehrere hieher gehörige Schriften werden ſich bey den Art. **Helldunkel**, **Schattirung**, angezeigt finden. —

Beredſamkeit.

Nach dem allgemeinen Begriffe von den ſchönen Künſten, der in dieſem ganzen Werk überall zum Grunde gelegt worden iſt, ſollen ſie durch ihre Werke auf die Gemüther der Menſchen daurende und zur Erhöhung der Seelenkräfte abzielende Eindrüke machen*). Dieſe Beſtimmung ſcheinet die Beredſamkeit in dem weiteſten Umfang erfüllen zu können. Sie macht vielleicht nicht ſo tief in die Seele dringende, noch ſo lebhafte Eindrüke, wie die Künſte, die eigentlich die Reizung der äußern Sinnen zum unmittelbaren Zwek haben; dafür aber kann ſie alle nur mögliche Arten klarer Vorſtellungen erweken, die ganz außer dem Gebiete jener reizendern Künſte ſind. Alſo verdient dieſe Kunſt auch vorzüglich, in ihrer wahren Natur, in ihren Urſachen und Würkungen, in ihrer mannigfaltigen Anwendung und in den verſchiedenen äußerlichen Veränderungen, die ſie erlitten hat, mit Aufmerkſamkeit betrachtet zu werden.

Wie der ein Mahler iſt, der jeden ſichtbaren Gegenſtand durch Zeichnung und Farben ſo nachzuahmen weiß, daß das Bild eben die Vorſtellungen erwekt, die er ſelbſt von dem Urbilde hat; ſo ſchreibt man dem Beredſamkeit zu, der das, was er denkt, und empfindet, durch die gemeine Rede ſo auszudrüken weiß, daß dadurch auch in andern dieſelben Vorſtellungen und Empfindungen erwekt werden. Dieſes kann nicht geſchehen, wenn er nicht ſelbſt mit großer Klarheit und Lebhaftigkeit denkt und empfindet; demnach beſitzt der Redner die Fähigkeit, ſeine eigenen Vorſtellungen zu einem vorzüglichen Grad der Klarheit und Lebhaftigkeit zu erheben, und ſie durch die Rede auszudrüken: und darinn beſteht die wahre Anlage zur Beredſamkeit.

Man fodert aber von dem Mahler nicht nur die Geſchiklichkeit, jeden Gegenſtand, ſo wie er ihn ſieht, auszudrüken; er muß ihn ſo nachahmen können, daß er nach ſeiner Art am vortheilhafteſten in die Augen fällt, und den lebhafteſten Eindruk macht. Eben ſo fodert man auch von dem Redner, daß er ſeinen Gegenſtand in dem vortheilhafteſten Licht und ſo zeige, wie er in ſeiner Art die ſtärkſte Würkung zum Unterricht, oder zur Ueberzeugung, oder zur Rührung, thun wird.

Mithin iſt die vollkommene Beredſamkeit die Fertigkeit, jeden Gegenſtand, der unter den Ausdruk der Rede fällt, ſich ſo vorzuſtellen, daß er den ſtärkſten Eindruk mache, und denſelben dieſer Vorſtellung gemäß durch die gemeine Rede auszudrüken. Von ihrer Schweſter, der Dichtkunſt, unterſcheidet ſie ſich darinn, daß ſie ſowol in ihren Vorſtellungen ſelbſt, als in dem Ausdruk derſelben, weniger ſinnlich iſt, als jene, und weniger äußerlichen Schmuk ſucht. Von der ihr verwandten Philoſophie aber geht ſie darinn ab, daß ſie bey klaren Vorſtellungen ſtehen bleibt, da jene

*) S. Künſte.

jene die höchſte Deutlichkeit ſucht; daß ſie ſo gar das, was die Philoſophie deutlich entwikelt hat, wieder ſinnlich macht, damit es fühlbar und würkſam werde. Von der bloßen **Wolredenheit** geht die Beredſamkeit in ihren Abſichten ab. Jene ſucht blos zu gefallen oder zu ergötzen; ſie ſieht ihren Gegenſtand blos von der angenehmen beluſtigenden Seite an, miſcht allerhand fremde Zierrathen zu ihrer beſondern Abſicht in dieſelbe; da dieſe allemal den beſtimmten Zwek hat, zu unterrichten, oder zu überzeugen, oder zu rühren. Die Zierrathen, die ſie braucht, müſſen blos zur Erreichung dieſer Abſicht dienen. Sie geht tief in die Betrachtung der Dinge hinein, ſo weit die innern Sinnen einzudringen vermögend ſind; da jene ſich mehr an dem Aeußerlichen derſelben hält. Ohne durchdringenden Verſtand kann man nicht beredt ſeyn; aber die bloße Wolredenheit beſitzen auch Menſchen, die ſelten die wahre innere Beſchaffenheit der Dinge einſehen. Das Talent, alles, was man ſich vorſtellt, leicht und angenehm auszudrüken, iſt das einzige, was die Wolredenheit erfodert; es iſt aber nur ein geringer Theil deſſen, was zur Beredſamkeit gehört.

Die Abſicht, die die Beredſamkeit allemal hat, zu unterrichten, oder zu überzeugen, oder zu rühren, ſucht ſie durch den geraden Weg der Natur zu erreichen. Im Unterricht ſetzt ſie die wahre Beſchaffenheit der Sachen in das helleſte Licht, ohne Schmuk und ohne Zuſatz; hat ſie zu überzeugen, ſo nimmt ſie ihre Beweiſe aus der Natur der Sache, ohne Spitzfindigkeit; ſie zerſtreuet die Nebel der Unwiſſenheit und des Vorurtheils; benimmt dem Falſchen den Schein des Wahren, und reißt dem Böſen geradezu die Larve des Guten mit Gewalt ab. Sie fühlt den Grad der Wichtigkeit ihres Gegenſtandes, und überläßt ſich dem Gefühl des Wahren und Guten; ſie giebt keiner Sache mehr Gewicht oder Würde, als ihr zukommt. Aus jener Empfindung entſteht der Grad der Lebhaftigkeit und des Feuers, womit ſie an die Gemüther dringet. Die Ueberzeugung ſucht ſie nicht zu erzwingen, noch die Rührung durch Uebertäubung zu erweken. Da ſie ſich dem Gefühl ihrer Vorſtellungen ganz überläßt, hat ſie ſelten nöthig, den Ausdruk zu ſuchen; die Worte fließen in vollem Strom ſanft oder heftig, lieblich oder ernſthaft, ſchlecht und einfach, oder hoch und erhaben, wie die Natur der Sache es erfodert. Wer ihre Rede hört, vergißt den Ausdruk, ſieht und empfindet nichts, als die Sachen; ſeine Aufmerkſamkeit wird niemals auf den Redner, ſondern unaufhörlich auf die Sachen geleitet.

Nach der Natur ihres Inhalts und dem Charakter der Zuhörer iſt ſie bisweilen philoſophiſch, gelehrt, und in ihren Schritten genau abgemeſſen *); oder

*) Horum (Philoſophorum) Oratio neque nervos neque aculeos oratorios ac forenſes habet. Loquuntur cum doctis, quorum ſedare animos malunt quam incitare. Sic de rebus placatis ac minime turbulentis docendi cauſa non capiendi loquuntur: ut in eo ipſo, quod delectationem aliquam dicendi aucupentur, plus nonnullis quam neceſſe ſit facere videantur. Cicero in Orat. So dachte ohne Zweifel **Dionyſius aus Halicarnaſſus**, der den Phädon des Plato tadelt, daß die Schreibart nicht philoſophiſch genug ſey.

oder popular, mehr ſinnlich, weger gelehrt, und ſucht die Vorſtellungskraft und Empfindung zugleich zu rühren*); nur ſophiſtiſch und ausſchweifend iſt ſie niemals**).

Zu dieſer Kunſt werden viele und große, ſowol angebohrne, als erworbene Gemüthsgaben erfodert, die an einem andern Orte in nähere Betrachtung gezogen worden †). Von den Mitteln aber, wodurch der Redner ſeinen Vorſtellungen die Kraft giebt, wird in dem Artikel, **Redekunſt**, gehandelt.

Man kann der Beredſamkeit den erſten Rang unter den ſchönen Künſten nicht abſprechen. Sie iſt offenbar das vollkommenſte Mittel, die Menſchen verſtändiger, geſitteter, beſſer und glüklicher zu machen. Durch ſie haben die erſten Weiſen die zerſtreuten Menſchen zum geſellſchaftlichen Leben verſammelt, ihnen Sitten und Geſetze beliebt gemacht; durch ſie ſind Plato, Xenophon, Cicero, Rouſſeau, zu Lehrern der Menſchen geworden. Sie unterrichtet einzelne Menſchen und ganze Geſellſchaften von ihrem wahren Intereſſe; durch ſie werden die Empfindungen der Ehre, der Menſchlichkeit und der Liebe des Vaterlandes in den Gemüthern rege gemacht.

Männer von vorzüglichen Gemüthsgaben, die überall das Wahre und Gute ſehen, von demſelben lebhaft gerührt werden, die dabey die Gabe haben, alles, was ſie erkennen und empfinden, auch andern fühlbar zu machen, die die Kunſt beſitzen, von der man mit Wahrheit ſagt: daß ſie die Sinnen der Menſchen lenkt und die Gemüther beſänftiget*); können ſolche Männer nicht als Geſchenke des Himmels angeſehen werden? als Lehrer und Vorſteher der Menſchen, beſtimmt jede gemeinnützige Kenntniß, jede gute Geſinnung unter einem ganzen Volk auszubreiten?

In der Beredſamkeit findet die ächte Politik das wichtigſte Mittel, den Staat glüklich zu machen. Aeuſſerlicher Zwang macht keine gute Bürger; durch ihn iſt der Staat eine lebloſe Maſchine, die nicht länger geht, als ſo lang eine fremde Kraft auf ſie drükt; durch die Beredſamkeit bekommt ſie eine innere lebendige Kraft, wodurch ſie unaufhaltbar fortgeht. In den Händen eines weiſen Regenten iſt ſie ein Zauberſtab, der eine wüſte Gegend in ein Paradies verwandelt, ein träges Volk arbeitſam, ein feiges beherzt, ein unverſtändiges verſtändig macht. Steht ſie dem Philo-

*) Eſt igitur haec facultas in eo, quem volumus eloquentem eſſe, ut definire rem poſſit, neque id faciat tam preſſe et anguſte, quam in illis eruditiſſimis diſputationibus fieri ſolet: ſed cum explanatius, tum etiam uberius et ad commune iudicium popularemque intelligentiam accommodatius —— cum res poſtulabit, genus univerſum in ſpecies certas, ut nulla neque praetermittatur neque redundet, partietur ac dividet. Ibid.

**) Omnes eosdem volunt flores, quos Orator adhibet in cauſſis, perſequi. Sed hoc differunt, quod, cum ſit propoſitum, non perturbare animos ſed placare potius, nec tam perſuadere quam delectare, et apertius id faciunt quam nos et crebrius; concinnas magis ſententias exquirunt, quam probabiles. A re ſaepe diſcedunt, intexunt fabulas, verba apertius transferunt, eaque diſponunt ut pictores varietatem colorum, paria paribus referunt, adverſa contrariis, ſaepiſſime ſimiliter extrema definiunt. Ib. An dieſer Beſchreibung wird man noch itzt die Beredſamkeit einiger franzöſiſchen Scribenten erkennen.

†) S. Redner.

*) Regit dictis animos et pectora mulcet. Virg. Aen. I. 152.

Philoſophen bey, ſo breitet ſich Vernunft und Einſicht über ein ganzes Volk aus; leiſtet ſie ihre Hülfe dem Moraliſten, ſo nehmen Geſinnungen der Rechtſchaffenheit, der Redlichkeit und der Großmuth, die Stelle der Unſittlichkeit, des Eigennutzes und aller verderblichen Leidenſchaften ein: durch ſie wird alsdenn ein wildes, ruchloſes, frevelhaftes Volk, geſittet und tugendhaft. Durch ſie unterſtützt, konnte der unſterbliche **Tullius** einen wilden, äußerſt aufgebrachten Pöbel, beſänftigen*). Durch ſie brachte dieſer Patriot das römiſche Volk dahin, daß es eine Sache, die es ſeit Jahrhunderten gewünſcht und für das größte Glük angeſehen hatte, freywillig verwarf**). Und hätte nicht das Schikſal Roms Untergang beſchloſſen, ſo wäre es durch die Beredſamkeit dieſes einzigen Mannes gerettet worden.

Dieſe Kraft hat die Beredſamkeit nicht nur alsdann, wenn ſie ſich in einem feyerlichen Aufzuge vor einem ganzen Volke zeiget, und große öffentliche Reden hält. Oft hat ein einziges Wort, zu rechter Zeit geſprochen, mehr Kraft, als eine lange Rede. Die weitläuftigen Reden, dergleichen Thucydides und Livius den Heerführern in den Mund legen, ſind ſelten ſo würkſam, als ein zuverſichtliches Wort im rechten Augenblik und im wahren Ton der Zuverſicht geſprochen; wie das, wodurch ein griechiſcher Heerführer, den man durch die überlegene Anzahl der Feinde ſchreken wollte, ſeinem Heere Muth gab: **Es iſt nicht unſre Art zu fragen, wie ſtark der Feind ſey, ſondern wo wir ihn antreffen können.**

*) S. Plutarch im Cicero.

**) Te dicente legem agrariam, hoc eſt alimenta ſua, abdicaverunt tribus. Plin. Hiſt. Nat. L. VII. c. 30.

Alſo kann die Beredſamkeit, auch ohne Veranſtaltung, mitten in den Geſchäften, durch wenig Worte die größte Würkung thun. Durch dieſe Art der Beredſamkeit hat Sokrates durch eine einzige Unterredung aus einem ausſchweifenden Jüngling beynahe einen Heiligen gemacht*). So kann ein wahrhaftig beredter Mann nicht blos Entſchließungen erweken, ſondern zugleich antreibende Kräfte zur Ausführung derſelben in das Gemüth legen. Die Beredſamkeit des Umganges, die Sokrates in einem ſo hohen Grade beſaß, iſt ſo wichtig, als die, die in öffentlichen Verſammlungen erſcheint, oder in öffentlichen Schriften ſpricht. Deßwegen ſollte ſie, wie in Sparta, ein Augenmerk bey der Erziehung ſeyn. Es ſind unzählige Gelegenheiten, wo ſie höchſt wichtig iſt: und wo iſt der Menſch, der nicht täglich nöthig hätte, andern etwas zu berichten, oder etwas begreiflich zu machen, oder ſie von irrigen auf richtigere Gedanken zu bringen, oder ſie zu etwas zu bereden, oder gute Geſinnungen in ihnen zu erweken, oder Leidenſchaften zu beſänftigen? Nur die wahre Beredſamkeit kann dieſes thun.

Aus dieſen Betrachtungen erhellet nun, daß ein weiſer Geſezgeber für die Aufnahme dieſer wichtigen Kunſt überhaupt, und für die gute Anwendung derſelben, niemals gleichgültig ſeyn wird. Alle ſchönen Künſte ſind einem Staat nützlich, dieſe allein iſt nothwendig, wenn ein Volk nicht in der Barbarey bleiben, oder wieder dahin verſinken ſoll. "Warum geben wir uns doch ſo viel Mühe," (ſagt ein großer Dich-

*) S. Diog. Laert. in Socr. C. V.

Dichter) "alle Künſte als noth„wendige Dinge zu lernen, und „verſäumen die Kunſt der Ueber„redung, als die einzige Führe„rin der Menſchen*)?" Welchem Regenten der Flor oder der Verfall, der Gebrauch oder Mißbrauch der Beredſamkeit gleichgültig iſt, dem iſt auch die Wolfahrt ſeines Volks gleichgültig; er iſt gewiß nicht der Vater ſeines Landes, ſondern höchſtens ein Hirte, der eine Heerde weidet, um Nutzen und Einkünfte von derſelben zu haben; er hat weder den Vorſatz, ſein Volk verſtändig und geſittet zu ſehen, noch den Willen, daſſelbe gut zu regieren.

Nach der gegenwärtigen Lage der Sachen ſind nur wenige Staaten, die zu den Geſchäften der Regierung öffentlich auftretende Redner nöthig hätten. Aber welcher Geſetzgeber hat nicht nöthig, bisweilen durch Schriften mit ſeinem Volke zu reden? Wo iſt ein geſittetes Volk, bey dem nicht wenigſtens in ſittlichen Angelegenheiten öffentliche Redner aus Beruf auftreten, oder öffentliche Schriftſteller ohne Beruf erſcheinen? Dem Geſetzgeber, der nicht ein Tyrann iſt, muß daran gelegen ſeyn, daß ſein Volk von der Nothwendigkeit und dem Nutzen ſeiner Verordnungen, ſeiner Befehle, ſeiner Veranſtaltungen, ſeiner Foderungen überzeuget werde. Auch die unumſchränkteſte Gewalt kann durch Erwekung der Furcht nicht allemal zu ihrem Zwek kommen, der in vielen Fällen nur durch den freyen Willen des Volks erreicht wird. Dieſer kann blos durch Ueberredung erhalten werden. Dem Regenten aber, der nach dem glänzenden Ruhm, ein Vater und Wohlthäter der Völker zu ſeyn, ſtrebt, iſt auch daran gelegen, daß alle öffentliche, berufene und unberufene Lehrer des Volks, von der wahren Beredſamkeit unterſtützt werden. Nur alsdenn können ſie den vortheilhafteſten Einfluß auf den Charakter des ganzen Volks haben. Eigentlich ſind ſie es nur, durch die die Vernunft ausgebreitet, die Finſterniß der Unwiſſenheit vertrieben, der Unflat des Aberglaubens vertilget, und das ſittliche Gefühl von jedem Guten in den Gemüthern rege gemacht wird.

Daß man die Beredſamkeit von den meiſten Gerichtshöfen abgewieſen hat, dagegen läßt ſich mit Recht nichts einwenden. Richter müſſen erleuchtete, und einſichtsvolle Perſonen ſeyn, die nicht handeln, ſondern nur einſehen müſſen, wo die Wahrheit und das Recht liegt: dazu haben ſie keines Redners Hülfe nöthig. Nur wo ein ganzes Volk, und ein Volk von nicht großer Einſicht, urtheilen, oder zu einem einſtimmigen Zwek handeln ſoll, da muß es Männer haben, die an ſeiner Statt unterſuchen, abwiegen, und die überwiegenden Gründe ihm vorlegen.

Vermuthlich iſt auch der Mißbrauch, der ſehr oft von der Beredſamkeit gemacht worden, die Haupturſache, daß verſchiedene Geſetzgeber ſie aus den Gerichtshöfen verbannt haben: denn je größer ihre Kraft iſt, je ſchädlicher wird ihr Mißbrauch: und wie das kräftigſte Arzneymittel in den Händen eines Unwiſſenden zum Gift wird, ſo wird die Beredſamkeit in den Händen eines Boshaften zum Werkzeug der Ungerechtigkeit und der Unterdrükung. Ohne Zweifel war es die Beſorgung des Mißbrauchs, die den Geſetzgeber in Creta bewogen hat, ſie als eine Verführerin des Volks aus

*) Eurip. in Hecuba verſ. 815. ſeq.

aus ſeinem Staate zu verbannen *). Dieſe Vorſicht aber war zu weit getrieben: es giebt Mittel den Mißbrauch zu verhindern, oder ihn wenigſtens ſehr einzuſchränken.

Der Urſprung dieſer Kunſt muß in den erſten Zeiten des geſellſchaftlichen Lebens geſucht werden. So bald unter einem Volke die Sprache in etwas gebildet iſt, ſo entſteht aus großen geſellſchaftlichen Angelegenheiten das Beſtreben, in dem die Beredſamkeit ihren Urſprung hat. Ein Patriot ſucht die Gedanken des Volks nach ſeiner Einſicht zu lenken. Man kann alſo die Erfindung dieſer Kunſt keiner beſondern Zeit und keinem Volke beſonders zuſchreiben. Sie iſt eine Frucht der Natur, jedem Boden einheimiſch; nur nimmt ſie etwas von dem Charakter des Himmelsſtrichs, unter dem ſie hervorkommt, an. Welche Völker aber die Gabe zu reden in eine förmliche Kunſt verwandelt haben, können wir nicht ſagen. Vielleicht haben die aſiatiſchen Griechen dieſes gethan. Wenn es wahr iſt, was man von den Verordnungen des **Thales** in Creta, und des **Lykurgus** in Sparta ſagt **): ſo ſcheint die Beredſamkeit ſchon zu ihren Zeiten eine förmliche Kunſt geweſen zu ſeyn, deren Regeln gelehrt worden ſind. Daß aber ſchon vor dieſer Zeit die Kunſt zu reden geblüht habe, beweiſt **Homer**, der vollkommenſte Redner. Die Reden, die er ſeinen Helden in den Mund legt, ſind nach Maaßgebung der Perſonen und der Umſtände vollkommen. Ob aber ſchon zu ſeiner Zeit Schulen der Beredſamkeit, oder beſondre Lehrer derſelben geweſen ſeyn, läßt ſich nicht ſagen. Den Philoſophen **Bias** ſtellt **Diogenes Laertius** als einen großen gerichtlichen Redner vor; woraus ſich wenigſtens abnehmen läßt, daß die öffentliche Beredſamkeit nicht erſt, wie einige vorgeben, zu den Zeiten des **Perikles** in Flor gekommen. Sie ſcheint vielmehr zu den Zeiten dieſes Staatsmannes in Athen ihren höchſten Gipfel erreicht zu haben. Man ſagt von ihm, daß er das Volk zu allem, was er ſich vorgeſetzt hatte, habe bereden können. Ein ſehr naives Zeugniß davon liegt in einer Antwort, die **Thucydides** dem ſpartaniſchen König **Archidamus** auf die Frage gegeben: wer von ihnen beyden, Perikles oder Thucydides, ſtärker im Ringen ſey: "das iſt ſchwer zu ſagen;" (war die Antwort,) "denn wenn ich ihn im Ringen zu Boden geworfen habe, ſo kann er doch die Zuſchauer bereden, daß ich nicht ihn, ſondern er mich umgeworfen habe *)."

Natürlicher Weiſe mußte in Athen, nachdem einmal die Demokratie da eingeführt war, die Beredſamkeit die wichtigſte Kunſt werden, weil man durch ſie beynahe zum unumſchränkten Herrn des Staats wurde, wie Perikles würklich geweſen iſt. Damals alſo, und noch eine ziemliche Zeit nachher, war Athen voll Rhetoren, bey denen die vornehmere Jugend die Staatsberedſamkeit lernte. Alſo kam die Beredſamkeit, bey dieſem, ohnedem mit dem glüklichſten Genie begabten Volke, auf den höchſten Grad der Vollkommenheit. Wer irgend einige Vorzüge des Genies in ſich empfand, der wurde ein Redner, oder er ſuchte die Theorie dieſer Kunſt ins Licht zu ſetzen. Die theore-

*) S. Sextus Emp. adverſ. mathem. L. II.

**) Sextus l. c.

*) Plutarch. in Pericl.

theoretiſchen Werke aus den damaligen Zeiten ſind alle, bis auf die Rhetorik des **Ariſtoteles**, für uns verloren. Hingegen ſind noch Meiſterſtüke von würklichen Werken der öffentlichen Beredſamkeit aus den goldenen Zeiten derſelben übrig, die man in der Geſchichte des **Thucydides**, und in den Werken des **Iſokrates**, des **Demoſthenes** und des **Aeſchines** findet. Vom Iſokrates ſagt man, er ſey der erſte, der das Studium des Mechaniſchen im Ausdruke, des Wolklanges und der künſtlichen Einrichtung der Perioden, eingeführt habe.

Ein ganz außerordentliches Beſtreben nach der höchſten Vollkommenheit dieſer Kunſt äußerte ſich vornehmlich in Athen, als die politiſchen Umſtände Griechenlandes der Freyheit dieſes Staats den Untergang drohten. Eine ſo äuſſerſt wichtige Sache erwekte natürlicher Weiſe alles, was irgend an Kräften in den Gemüthern der Patrioten vorhanden war. Damals thaten ſich insbeſondre **Demoſthenes** und **Phocion** hervor, die eifrigſten Verfechter der Freyheit; jener durch Reden, dieſer durch Reden und Thaten. Von jenem ſagt man, er ſey der fürtrefflichſte; von dieſem, er ſey der nachdrüklichſte Redner geweſen. Man kann nicht ohne Bewundrung ſehen, mit was für unermüdeter Würkſamkeit, mit welcher Anſtrengung des Geiſtes, mit welcher Hitze der Empfindung, Demoſthenes jede Triebfeder des menſchlichen Herzens zu reizen geſucht hat, um die ſinkende Freyheit aufrecht zu halten. Vielleicht hat niemals ein Menſch für die Rechte der Menſchlichkeit weder mit ſo viel Genie, noch mit ſo viel Eifer gefochten. Seine Reden ſind das fürtrefflichſte Denkmal des Verſtandes und der patriotiſchen Geſinnungen.

Ueberhaupt herrſcht in den Ueberbleibſeln der Beredſamkeit derſelben Zeit eben der Geſchmak, den man in andern griechiſchen Werken der ſchönen Künſte aus dieſem Zeitalter ſieht. Eine ganz männliche Stärke des Verſtandes, der überall das ſieht, was am geradeſten und ſicherſten zum Zwek führet, der über alle Ränke und Spitzfindigkeit des Witzes und der täuſchenden Einbildungskraft wegſchreitet; und ein Herz, das die wahre Größe und Stärke der menſchlichen Natur empfindet, das von nichts kleinem gerührt wird. Auch die Gattung der Beredſamkeit, die ruhigere Gegenſtände zum Inhalt hat, die den Philoſophen, den Geſchichtſchreibern und den Moraliſten eigen iſt, war in dieſer goldenen Zeit, die vom Perikles bis auf den Phocion gedauert hat, in ihrer höchſten Schönheit, wovon die Werke des **Plato** und des **Xenophon** hinlänglich zeugen. Eben ſo ſcheint auch die Beredſamkeit des Umganges damals im höchſten Flor geweſen zu ſeyn, wovon man tauſend Beyſpiele in den Werken des Plutarchus antrifft. Alſo können die Griechen auch in dieſem als die Lehrmeiſter aller ſpätern Völker angeſehen werden.

Mit der Freyheit fiel in Athen auch die große Beredſamkeit, und entartete in eine angenehme Kunſt, die mehr zum Zeitvertreib und zur Beluſtigung der Einbildungskraft, als zur Ausbreitung des Guten angewendet wurde. Noch in den guten Zeiten hatten ſchon die verſchiedenen Sekten der Philoſophen angefangen, einen ſchädlichen Einfluß auf die Beredſamkeit zu haben. Die Hochachtung, in

in welcher einige Philoſophen ſtunden, gab auch ſeichten Köpfen die Ruhmſucht, ſich durch Behauptung allerhand ſeltſamer Meynungen einen Namen zu machen. Die Sophiſterey ſchlich ſich unvermerkt in die Kunſt der Rede ein. Man ſah nicht mehr auf richtige Beweiſe des Wahren, ſondern auf erſchlichene und auf Spitzfindigkeit gegründete Behauptung deſſen, was man für wahr ausgab. Als nachher das Volk ſeinen Antheil an der Regierung verloren hatte, fielen auch die ſtarken Triebfedern zu dieſer Kunſt. Sie wurde gemißbraucht, den Tyrannen zu ſchmeicheln, oder das Volk, das keine wichtigen Geſchäfte mehr hatte, in ſeinem Müßiggang zu beluſtigen. Oeffentliche Reden über wichtige Staatsangelegenheiten hatten nicht mehr ſtatt; ſie wurden aber in den Schulen der Redner der Jugend, die kein Gefühl der Freyheit und nicht die geringſte Kenntniß der Politik hatte, zur Uebung in der Wolredenheit aufgegeben.

Da indeſſen alle Kunſtgriffe der Redner, alle Farben der Beredſamkeit, welche die goldne Zeit der Freyheit hervorgebracht hatte, übrig geblieben waren, die Seele aber, nämlich die großen und wichtigen Angelegenheiten, worüber geredt werden ſollte, fehlten: ſo entſtund die zierliche, der Phantaſie ſchmeichelnde Beredſamkeit der neuen Griechen, die ſich nur in den Schulen Athens erhalten, und nachher von da nach Rom ausgebreitet hatte. Die Kraft des Genies, welche die alten Redner angewendet hatten, die wichtigſten Angelegenheiten in ihrem wahren Lichte vorzuſtellen, dem ganzen Volke Empfindungen einzuflößen, oder bey ihm Entſchließungen hervor zu bringen, wurde nun angewendet, den Reden von erdichtetem Inhalt Zierlichkeit, Annehmlichkeit und Wolklang zu geben. Die Lehrer der Beredſamkeit, die ehedem die jungen Redner in der Staatskunſt und in der Wiſſenſchaft, ſich der Gemüther zu bemächtigen, unterrichtet hatten, wurden Grammatiker, und lehrten ſchöne Redensarten, angenehme Bilder, und witzige Einfälle in die Rede zu bringen. In ihren Schulen wurde nichts mehr von Staatsintereſſe, von der Regierungskunſt, ſondern von Tropen und Figuren der Rede geſprochen. Homer wurde nicht mehr als ein Lehrer der Heerführer und Regenten, ſondern als ein Grammatiker angeſehen: man ſuchte in der Ilias alle mögliche Figuren der Rede, und fand bisweilen acht bis zehen verſchiedene Figuren in einer einzigen Redensart. Kurz, die Beredſamkeit entartete in den Schulen der Rhetoren gerade ſo, wie lange hernach die Philoſophie unter den Händen der Scholaſtiker, in einen bloßen Wortkram. Nur hier und da waren noch einzele geſündere Köpfe, welche die Ueberbleibſel der wahren Kunſt zu reden auf philoſophiſche Materien anwendeten.

Dieſes Schikſal hat die Beredſamkeit unter dem Volke gehabt, dem die Natur vor allen andern Völkern alle, zu den Künſten nothwendige, Talente in reichem Maaße zugetheilt hatte.

Auf eine ganz ähnliche Weiſe iſt die Beredſamkeit auch in Rom aufgekeimt, zur vollen Reife erwachſen, und wieder verwelkt. Die erſten Redner des römiſchen Volks hatten keinen Lehrmeiſter, als ihren guten und ſcharfen Verſtand, von dem Eifer für das allgemeine Beſte begleitet. Die kur-

ze Rede des Tiberius Gracchus, die Plutarchus aufbehalten hat *), iſt ein Meiſterſtük einer ſtarken natürlichen Beredſamkeit. Lange hatten die römiſchen Redner keinen andern Lehrer dieſer Kunſt, als die Natur. Als ſie nachher mit den Griechen bekannt wurden, lernten ſie von ihnen, die Beredſamkeit als eine Kunſt zu ſtudiren und zu üben. Man lernte ſie, wie in Athen, um dadurch einen Einfluß auf die Entſchließungen des Senats und des Volks zu haben, oder wichtigen Rechtsſachen, deren Entſcheidung oft vom ganzen Volke abhieng, eine günſtige Wendung zu geben. Das Anſehen und die Macht, die man ſich in Rom durch die Beredſamkeit geben konnte, brachte dieſe Kunſt in große Achtung. Man ſah Redner entſtehen, die ſich neben dem Perikles und Demoſthenes hätten zeigen können. Zu dem höchſten Flor kam ſie ebenfalls in dem Zeitpunkt, da die Freyheit gegen die Unterdrükung der Republik kämpfte. Eben die erhabenen Beſtrebungen, die der atheniensiſche Redner anwendete, den Fall der griechiſchen Freyheit aufzuhalten, wendete auch Cicero an, Rom denſelbigen Dienſt zu thun. Der Untergang der Freyheit bewürkte in Rom, gerade wie in Griechenland, dieſelbe Ausartung der Beredſamkeit, nur mit dem Unterſchied, daß die Römer, deren Genie weniger zur Spitzfindigkeit geneigt war, ſich niemals bis zu den unendlichen Kleinigkeiten der Rhetorik herunter gelaſſen, an welche ſich die ſpätern griechiſchen Rhetoren hielten.

Mit Cicero ſtarb das Große dieſer Kunſt; aber wie ſich in einem todten Leichnam die Wärme noch eine Zeitlang hält, ſo hielt ſich auch etwas von dem ſcheinbaren Leben derſelben nach dieſes großen Mannes Tode **). Obgleich die politiſche Beredſamkeit mit der Freyheit ihren völligen Untergang fand: ſo erhielt ſich doch die gerichtliche noch lange Zeit; auch blieb überhaupt unter der Regierung der Cäſarn und einiger nachfolgender Kaiſer ein Theil der Hochachtung, die man in den letzten Zeiten der Republik für dieſe Kunſt hatte. Gut ſprechen zu können war noch eine Zeitlang ein Talent, welches zu beſitzen ſelbſt die unumſchränkten Herren der Welt für keine Kleinigkeit hielten. Allein das große Intereſſe, das allein der Beredſamkeit das wahre Leben geben kann, war weg; und auch das wenigere Intereſſe, wodurch die gerichtliche Beredſamkeit ſich erhalten hatte, fiel auch immer mehr, und endlich verſank dieſe Kunſt, wie ein todter Leichnam in eine ekelhafte Verweſung.

Als

*) S. Plutarch in den Gracchen.

**) Der Jeſuit Strada wendet ein Gleichniß, deſſen ſich Plutarchus bedient hatte, um den Verfall der griechiſchen Monarchie nach Alexanders Tode abzubilden, ſcharfſinnig auf den Verfall der Beredſamkeit nach Ciceros Tode an. Vt abeunte anima cadavera non conſiſtunt — ſic Alexandro fugiente exercitus ille palpitabat — Perdiccis, Seleucis atque Antigonis, tamquam ſpiritibus etiamnum calidis — tandem flacceſcens exercitus et cadaveris more tabidus, vermium inſtar ex ſeſe procreavit degeneres Reges — ſemianimes. Ita ſane ſublato Cicerone — ſtatim eloquentiae corpus, quod ab illo animabatur, elanguit; et quamvis Oratores aliquot, Perſii, Senecae, Plinii, tamquam plena adhuc animae membra, cadentem calentemque ſpiritum reciperent — brevi tamen in mera Oratorum cadavera degeneratum eſt. Proluſ. Academ. Lib. I. 1.

Als man in den neuern Zeiten wieder anfieng, die Wiſſenſchaften und Künſte der Alten aus dem Staube hervor zu ſuchen, war die Beredſamkeit eine der erſten, die die Achtung der Neuern auf ſich zog. Aus der Aſche der griechiſchen und römiſchen Redner entſtund etwas, das man als eine Frucht der alten Kunſt zu reden anſehen konnte, ob es gleich nur eine ſchwache und entfernte Aehnlichkeit mit ihr hatte. Dieſe Abartung war eine natürliche Folge des minder fruchtbaren Bodens. Die Neuern lernten die Beredſamkeit wieder hochſchäzen, aber zu der Vollkommenheit, auf welcher ſie bey den Alten war, konnten ſie dieſelbe nicht bringen; denn die großen Triebfedern, wodurch dieſe Kunſt bey den Alten ihre Stärke erhalten hatte, waren nicht mehr vorhanden. Durch die Beredſamkeit kann man in den neuern Zeiten Ehre und Anſehen bey einem ſehr kleinen Theil ſeiner Nation erhalten; aber politiſche Macht, Einfluß auf die Entſchließungen der Regenten, auf das Schikſal ganzer Völker, iſt kaum mehr daher zu erwarten. Alſo wird auch ein Genie, wie Demoſthenes oder Cicero geweſen, niemal zu der Größe kommen, die wir an dieſen Männern bewundern.

Das ſtärkſte Beſtreben, durch Beredſamkeit groß zu werden, ſcheint in den neuern Zeiten ſich in Frankreich zu äußern, wo man durch dieſe Kunſt ſich wenigſtens einen großen Namen machen, und bey vielen zu großem Anſehen kommen kann. Da, wo es dem Eifer für das gemeine Beſte, und für die Erhaltung eines Reſts der Freyheit noch vergönnt iſt, gegen die Unterdrükung zu kämpfen, in einigen Parlamenten, ſieht man noch bisweilen Werke hervorkommen, die ſelbſt Athen und Rom nicht würden gering geſchäzt haben. Es iſt auch in dieſem Lande nicht ganz unerhört, daß die Beredſamkeit, die ihre Stimme blos in Schriften erhebt, von einigem Einfluß auf allgemeine Staatsentſchließungen geweſen ſey. Allein blos durch Schriften reden, macht nur einen Theil der Kunſt aus. Demoſthenes ſelbſt hat den mündlichen Vortrag für den wichtigſten Theil derſelben gehalten. Alſo können die, welche nur durch Schriften mit ihrer Nation reden, die Kunſt niemal in ihrer Stärke brauchen.

Deutſchland ſcheinet (es ſey ohne Beleidigung geſagt) in ſeiner gegenwärtigen Verfaſſung, ein für die Beredſamkeit ziemlich unfruchtbarer Boden zu ſeyn. Zu ſagen, daß es den Deutſchen an Genie dazu fehle, wäre ohne Zweifel eine grobe Unwahrheit; daß aber dem Deutſchen, der von der Natur die Talente des Redners empfangen hat, die Triebfedern, ſich zu einer gewiſſen Größe zu ſchwingen, ganz fehlen, iſt eine Wahrheit, die niemand leugnen kann. Unſre Höfe ſind für die deutſche Beredſamkeit unempfindlich; unſre Städte haben eine allzugeringe Anzahl Einwohner, die von ſchönen Künſten gerührt werden; und die wenigen, die das Gefühl dafür haben, ſind nicht von dem Anſehen, um Eindruk auf das Publikum zu machen. Wie wenig Kraft kann alſo Lob oder Tadel auf ein männliches Gemüthe haben, da beyde von ſo wenigen und ſo unbeträchtlichen Menſchen herkommen können? In Athen war das ganze Volk das, was in Deutſchland die kaum zu merkende Zahl guter

Kenner iſt; es hatte Geſchmak*). Die bekannte Anekdote von Theophraſtus, der wegen ſeines Accents von einem gemeinen Weib iſt getadelt worden, beweiſt, daß in Athen der gemeinſte Menſch ein Ohr und ein Gefühl für die Schönheiten der Rede gehabt, das in Deutſchland nur die wenigen Kenner haben. Noch verträgt das deutſche Ohr alles, ſo wie das deutſche Aug, wenn es nur nicht gegen eine Nationalmode ſtreitet. In ſchönen Künſten aber iſt nichts zur Mode worden. In Athen war eine ungewöhnliche Geberde des Redners, eine nicht ganz attiſche Redensart, eben ſo anſtößig, als dem deutſchen Volk eine ungewöhnliche Form des Huts wäre**). Sah das ganze Volk in Athen auf Kleinigkeiten, wie viel mehr mußte der Redner in wichtigen Dingen ſorgfältig ſeyn?

Ein Hauptgrund, warum bey jenen Alten, ſowol alle ſchöne Künſte überhaupt, als die Beredſamkeit insbeſondere, zu einem höhern Grad der Vollkommenheit gekommen, liegt in der öffentlichen und feyerlichen Anwendung derſelben, wodurch der Redner die wahre Begeiſterung empfindet. Dieſes fehlt auch in den größten Städten Deutſchlands ganz, da ſelbſt die Feyerlichkeiten der Religion alles Feſtliche und die Einbildungskraft ergreifende, verloren haben.

*) Quorum ſemper fuit prudens ſincerumque judicium, nihil ut poſſent, niſi incorruptum audire et elegans; ſagt Cicero von den Athenienſern. Er ſetzt hinzu: Eorum religioni cum ſerviret Orator, nullum verbum inſolens — nullum odioſum ponere audebat. Cic. Orat.

**) — ut Aeſchini ne Demoſthenes quidem videatur attice dicere — Itaque ſe purgans jocatur Demoſthenes: Negat in eo poſitas eſſe fortunas Graeciae, huc an illuc manum porrexerit. Ibid.

Hiezu kommt noch, daß durch weitere Ausbreitung der ſtrengen Wiſſenſchaften der Verſtand mehr gewonnen, die Einbildungskraft aber und die Empfindung viel verloren haben. Wir ſind in unſerm ganzen Betragen trokener, kaltblütiger, bedächtlicher geworden. Es würde gegenwärtig lächerlich ſeyn, wenn ein Beklagter, um ſeiner Vertheidigung mehr Gewicht zu geben, die Portraite ſeiner Voraltern in die Gerichtsſtube brächte: in Rom war dieſes nichts außerordentliches. Der philoſophiſche Geiſt unſrer Zeiten fodert, daß man ſich an das Weſentliche ſeiner Materie halte: dieſes aber iſt dem Geiſt der Beredſamkeit entgegen. Die Vertheidigung des Cn. Plancius, die Cicero in einer langen Rede ausgeführet hat, würde von den guten Advocaten unſrer Zeit in zwanzig Worten vollkommen vollführet werden, und dem, der mehr als dieſe zwanzig nöthige Worte dazu anwenden wollte, würde es übel genommen werden. Dieſer Geiſt der trokenen Gründlichkeit iſt der Beredſamkeit ganz entgegen.

Bey dieſen der Beredſamkeit ſo ungünſtigen Umſtänden, müſſen wir uns begnügen, wenigſtens eine ganz kleine Anzahl Schriftſteller zu haben, (und dieſe hat Deutſchland, wiewol erſt ſeit kurzem) an denen man die zur Beredſamkeit nöthigen Talente nicht vermißt, und die die Hoffnung unterhalten, daß dieſe wichtige Kunſt auch unter dem deutſchen Himmel ſich in ihrer Stärke zeigen werde, ſo bald die Umſtände der Nation es zulaſſen werden.

* *

Die eigentlichen **Anweiſungen** zur Beredſamkeit, werden ſich, bey dem Art. **Redekunſt** finden. —

Unter

Unter den vielen, davon allgemein handelnden Schriften, welche, mehr oder weniger, etwas beytragen können, den Begriff davon näher zu beſtimmen — obgleich in den mehreſten, der mir bekannten, eben ſo, wie in dem vorher gehenden Artikel, immer die Beredſamkeit des eigentlichen Redners, und die Beredſamkeit des Dichters, des Geſchichtſchreibers, u. ſ. w. in eines geworfen, oder doch nicht beſtimmt von einander unterſchieden worden ſind — ſcheinen, nächſt dem Phädrus des Plato (welcher, meines Bedünkens, ehe hieher, als, wohin man ihn gewöhnlich zu ſetzen pflegt, unter die eigentlichen Rhetoriken, gehört) die wichtigern zu ſeyn: in lateiniſcher Sprache: Eraſmi Roter. de duplici copia verbor. et rerum lib. Baſ. 1517. 8. Lugd. B. 1655. 8. — De Eloquentia, Dial. von M. O. Mojoragius, in ſ. Oration. Col. Agrip. 1619. 8. S. 732. De convenientia ad diſcrimine Orator. ac Poeſeos . . . Auct. Chriſt. Schradero, Helmſt. 1661. 4. — De Eloquentia Medici, ſcrpſ. Io. Chr. Brecht, Argent. 1678. 8. — Eloquentiae civilis Idea, Auct. Io. Iac. Haak, Ien. 1688. 4. — Eloquentia ſub exemplo veter. Germanor. deſcripta, auct. Io. Hier. Wiegleb, Ien. 1690. 4. — De Eloquentia . . . auct. Sam. Battier, Baſ. 1696. 4. — De eo quod in Eloquentia divinum eſt, ſcr. Mich. Schreiber, Regiom. 1696. 4. — De Eloquent. c. Iurisprudent. nexu, auct. Caſp. Coerber, Helmſt. 1696. 4. — De uſu ac neceſſitate Eloquent. von ebend. und ebendaſelbſt 1698. 4. — De iis, quae requiruntur ad Eloquentiam, auct. Chr. Kahl, Lipſ. 1696. 4. — De Eloquentia Politici, ſcr. Io. Henr. Boecler, in ſ. Diſſertat. Acad. Argentor. 1701. 4. — De Eloq. ſacrae Idea, auct. Io. Chr. Boehmer, Helmſt. 1708. 4. — De uſu et neceſſitate Eloq. in rebus ſacris tract. ſcr. Alex. Burgos, Rom. 1710. 4. — De ſolutae ligataeque Orationis limitibus, ſcr. Io. Val. Pietſch, Reg. 1718. 4. — De Eloq. civ. Auct. Erh. Reuſch, Helmſt. 1727. 4. — De Eloq. heroica, ſcr. Io. Matth. Kaeuflin, Kil. 1731. 4. — De Eloq. Medici, Auct. Chr. Aug. Heumann, Gött. 1731. 4. — Io. Fr. Hauptmanni, de intima Eloq. cum Dialect. conjunct. Epiſt. Lipſ. 1737. 4. — Io. Aug. Erneſti De Eloq. in Philoſophia uſu, Lipſ. 1738. 4. — Ebendeſſelben Progr. De grata negligentia Orat. Lipſ. 1743. 4. und in den Opuſc. orator. Lugd. B. 1762. 8. — De genere Eloq. Diſſert. Auct. Iac. Chr. Hecker, Gött. 1748. 4. — De poeticae dictionis ab orator. diſcrimine, Orat. Io. Frid. Schoepperlin, Ien. 1753. 4. — Paul. Cheluccii a S. Ioſepho Oratio de uſu et neceſſ. Eloquentiae in foro et hodiernis judiciis; De Eloq. cum ceteris diſcipl. conjungenda, und De Studio Poetar. ad Eloq. neceſſ. in ſ. Orat. S. 60. 107 und 124. Ulm. 1756. 8. — De cognatione Hiſtor. et Eloq. cum Poeſi, Diſſert. Auct. Sam. Frid. Nath. Morus, Lipſ. 1761. 4. — De populari dicendi genere, Progr. Chr. Ad. Klotzii, Gött. 1762. 4. — De Philoſ. ab Eloq. ſtudio non ſejungenda, Orat. Aug. Car. Briegleb, Ien. 1771. 4. — De confinio Poeſ. et Eloq. regundo, ſcr. F. W. Goetzius, Lipſ. 1774. 4. — De eo quod antiq. Poetae, Hiſtor. et Philoſ. ad Eloquent. effingendam contulerint, Diſp. Auct. Chr. Traug. Voigt, Lipſ. 1782. 4. —

In italieniſcher Sprache: Ragionamenti della lingua Toſcana di Bern. Tomitano, ove ſi prova la Filoſofia eſſer neceſſaria all perfetto oratore e poeta, Pad. 1542. 8. 3 Bücher; verm. unter dem Titel: Quattro Libri della lingua Toſcana,

na, ebend. 1570. 8. — Due Trattati da Giul. Camillo, l'uno delle materie, che poſſono venire ſotto to Stile del Eloquente, e l'altro della Imitaz. Ven. 1554. 4. (Die letztere Abhandl. iſt gegen den Ciceronian. des Erasmus gerichtet.) — Della Eloq. Dial. . . . di Dan. Barbaro . . . Ven. 1557. 4. — Eſame della Retor. antica, ed uſo della moderna . . di Giul. Becelli, Ver. 1735. 4. 2 B. — Della dignità della Eloq. volgare . . . da Lud. Ant. Muratori, Ven. 1750. 8. Lat. durch G. Trautwein, Oenip. 1757. 8. — In des Xav. Bettinelli Saggio ſull' Eloquenza (Opere Ven. 1782. 8. im 8ten B.) handelt das 1te und 2te Kap. S. 7 u. f. Dell Eloquenza in generale und Dell Eloq. in particulare. —

In **franzöſiſcher** Sprache: Traité de l'Eloquence franc. et des raiſons, pourquoi elle eſt demeurée ſi baſſe, p. Guil. du Vair, Par. 1614. 8. und in ſ. Oeuvr. Rouen 1621. 8. S. 501. (Der Verf. ſchränkt ſich auf bloße gerichtliche Beredſamkeit ein; und findet die erwähnten Urſachen darin, daß es an großen Angelegenheiten, und wichtigen Belohnungen, ſo wie dem franzöſiſchen Adel an Neigung zum Studio der Beredſamkeit fehlt, und daß die Beredſamkeit große Talente und viel Uebung erfordert. Der übrige Theil ſeines Werkes enthält eine Analyſe der beyden berühmten Reden des Aeſchines und Demoſthenes für die Krone und der Rede des Cicero für den Milon.) — Portrait de l'Eloquence, p. Mr. Dupré, Par. 1620. 8. — Tableau de l'orateur franc. Lyon 1624. 12. — Conſiderations ſur l'eloquence franc. par Frc. de la Mothe le Vayer, Par. 1638. 12. und im 3ten B. S. 183. ſ. Oeuvr. Dresd. 1756. 8. (Nur in der Harmonie des Perioden findet er die Franzoſen den Alten gleich. Wer ſollte dieſes von einem Schriftſteller, der ſo gut, wie Le Vayer, die alten Sprachen kannte, glauben!) — In den Oeuvr. div. de Mr. (Jean Loüis Guez) de Balſac, († 1654) Par. 1644. 4. 1664. 12. handelt der Diſc. ſixième, von der großen Beredſamkeit, welche er der Eloquence de montre et de vanité, die in den ſpätern Zeiten Griechenlandes Mode wurde, entgegen ſetzt; von jener behauptet er, daß ſie durch die Kunſt allein nicht erlangt werden, und daß man alle Vorſchriften des Ariſtoteles auswendig wiſſen könne, ohne deßwegen ein beſſerer Redner zu ſeyn. — In den Derniers Entretiens de Mr. du Mas. avec Mr. Balzac, Par. 1656. 4. handelt das vierte und fünfte Geſpräch von der Beredſamkeit. In dem erſtern will B. daß die Neuern gänzlich auf alle gerichtliche Beredſamkeit Verzicht thun, und an der geiſtlichen allein ſich halten, zu dieſer aber die Vorſchriften blos aus den Werken der Kirchenväter ſchöpfen ſollen, weil es einem Chriſten nicht gezieme, ſich von Heiden Regeln vorſchreiben zu laſſen. In dem zweyten ermahnt er die franzöſiſchen Schriftſteller, die Schriften der Akademie zum Muſter zu nehmen, damit die Reinheit der Sprache erhalten werde. Uebrigens will ich gleich hier bemerken, daß über Balzac's Verdienſte um die franzöſiſche Beredſamkeit viel Streit geführt worden iſt. Diejenigen, welche blos das Ohr zum Richter machten, glaubten ihn nicht genug erheben zu können; und es war eine Zeit, wo er als ein allgemeines Muſter angeſehen wurde. Noch Troublet war ſein eifriger Lobredner (S. Eſſais ſur div. ſujets de Litter. Par. 1762. 12. B. 1. S. 227 u. f.) ſo wie Sabatier (Les trois Siècles, Art. Balzac). Auch läßt es ſich wohl nicht läugnen, daß er der franzöſiſchen Proſa zuerſt Wohlklang gegeben hat. Vor ihm dachte man an den Styl gar nicht; man glaubte genug gethan zu

haben,

haben, wenn man nur nicht barbariſch ſich ausdrückte. Aber, meines Bedünkens, iſt ſein Styl immer manierirt, immer erkünſtelt, nie natürlich. Immer beſchäftigt ihn der Ausdruck, und die Kunſt, nie die Sache ſelbſt, von welcher er ſpricht. Sein größtes Verdienſt iſt alſo wohl, daß er den Preis für Werke der Beredſamkeit bey der franzöſiſchen Akademie ſtiftete. — Entretiens ſur l'Eloquence de la Chaire et du Barreau, p. Gab. Guerret, Par. 1666. 12. (Er ſchließt das Pathetiſche von der gerichtlichen Rede aus, lehnt ſich wider das häufige Anführen anderer Schriftſteller, welches noch lange nachher allgemein Mode war, und durch den Preſ. de Thou, der es liebte, und durch den Advokaten Briſſon zur Mode wurde, auf, und glaubt, daß der geiſtliche Redner viele Vortheile vor dem weltlichen habe.) — Reflex. ſur l'uſage de l'Eloquence de ce tems en général, p. René Rapin, Par. 1672. 12. und im 2ten B. S. 1. u. f. ſ. Oeuvr. Haye 1725. 12. (Den Verfall der geiſtlichen Beredſamkeit ſchreibt der Verf. der wenigen Freyheit der geiſtlichen Redner, den geringen Belohnungen, welche ſie zu erwarten haben, ihren vielen Beſchäftigungen, u. d. m. zu; und zum Erwerbe der Beredſamkeit empfiehlt er das Studium der alten Rhetoriker, und des menſchlichen Herzens; ſpitzfündige Dialektik verwirft er gänzlich, u. ſ. w. Aber, was er von den Alten ſagt, beweißt, daß er ſie ſehr flüchtig geleſen, und ſehr ſchlecht verſtanden hat. Und Antitheſen, Beywörter, u. d. ſcheinen ihm die große Beredſamkeit auszumachen.) — Von eben dieſem Verfaſſer ſind die zwey, im Ganzen, hieher gehörigen Schriften: Du Grand et Sublime dans les moeurs et dans les différentes conditions des hommes, Par. 1686. 12. und in den vorhin angef. Oeuvr. B. 2. S. 439, ſo wie die Obſervations ſur l'Eloquence des bienſéances, ebend. S. 482. deren Inhalt bey dem Art. **Anſtand**, S. 177 angezeigt worden iſt. — Sur l'Eloquence anc. et moderne, Diſc. p. Mr. de Simprou, und ein ähnlicher Diſcours von le Cesne de Coutance, im 17ten B. des Extraordinaire du Mercure, Januar 1682. — Les beautés de l'anc. Eloquence, oppoſées aux affectations des Modernes, p. le Sr. Boiſſimon, Par. 1688. 12. (Der Verf. beſchuldigt die neuere Beredſamkeit des falſchen Pathetiſchen, des Unſchmackhaften, des Beſtrebens nach bloßem Wortgeklingel, u. d. m. allein er trägt dieſe Beſchuldigungen auf eine ſehr unſchmackhafte Art vor.) — L'Eloquence de la Chair et du Bareau . . . p. l'Abbé de Bretteville, Par. 1689. 12. (Das, aus 5 Th. beſtehende Werk iſt beynahe eine vollſtändige Rhetorik; nur unterſcheidet ſie dadurch ſich, daß der Verfaſſer mehr Beyſpiele, als Regeln, und vorzüglich viele und lange Beyſpiele aus gerichtlichen Reden des le Maitre und Patru anführt.) — Penſées de la vraye et de la fauſſe Eloquence in den Parrhaſian. Amſt. 1699. 12. Deutſch, Altenb. 1722. 8. — Dial. ſur l'Eloquence en général, et ſur celle de la chair en particulier, p. Franc. de Salignac de la Motte Fenelon, Par. 1718. 12. Deutſch, Halle 1734. 8. (Obgleich erſt nach des Verfaſſers Tode gedruckt, doch wohl ein Werk ſeiner Jugend. Es fehlt ihm allenthalben an Beſtimmtheit. Der Schimmer, der falſche Witz, die Antitheſen werden darin getadelt, und zeigen ſich doch in der Schreibart an vielen Stellen, und werden oft, in den angeführten Beyſpielen, bewundert. Uebrigens theilt Fenelon die Beredſamkeit in dreyerley Gattungen, in diejenige, welche zur Wahrheit, in diejenige, welche zum Irrthum werden, und in diejenige ein, welche blos gefallen will;

will; und beweiſen, mahlen und rühren, ſind, auch ihm zu Folge, die Zwecke, welche der Redner ſich zu ſetzen hat.) — Les agrémens du langage, reduits à leurs principes, par. Et. Simon de Gamache, Par. 1718. 12. (Der Verf. verlangt zur Beredſamkeit, nur Nettigkeit, Lebhaftigkeit und Glanz des Styles; und handelt von jedem dieſer drey Stücke in einem beſondern Theile ſeines Werkes.) — Das 11te Kap. in dem Traité du Beau des Crouſaz, Par. 1714. 12. 2 B. handelt De la beauté de l'Eloquence, welche der Verf. in die Uebereinſtimmung mit ihrem Zwecke ſetzt. Zwiſchen den Leidenſchaften z. B., welche der Redner erwecken will, und den Ausdrücken, die er dazu gebraucht, ſoll Uebereinſtimmung und Verhältniß ſeyn, u. ſ. w. — Das dritte Buch, oder der 2te Band von Ch. Rollins Manière d'etudier et d'enſeigner les belles lettres, Par. 1726. 12. 4 B. Deutſch durch J. J. Schwabe, Leipz. 1738. 8. 4 Th. beſteht zwar aus einer, beynahe völligen, Anweiſung zur Redekunſt, geht indeſſen aber doch mehr auf Beredſamkeit überhaupt. Die Begriffe der Alten darüber ſind darin geſammelt, und erläutert, obgleich freylich öfterer in einem etwas zu gekünſtelten, bilderreichen Style. Gegen einige Behauptungen Rollins, z. B. daß man, um Redner zu bilden, nicht ſo wohl junge Leute mit Regeln überhäufen, als gute Muſter ihnen in die Hände geben, daß der Redner Rückſicht auf ſeine Zuhörer nehmen, oder ſich nach dem Geſchmack derſelben bequemen müſſe, ſchrieb Balt. Gibert — Obſervations . . . Par. 1727. 12. worin er wenigſtens zeigt, daß die, von Rollin empfohlenen Muſter nicht Muſter mit Rechte heißen können. — Diſc. ſur l'Eloquence, avec des Reflex. prelim. ſur le même ſujèt, Par. 1723. 12. von Jean B. Van Koski. (Ganz gute, aber bekannte, und ohne Zuſammenhang geſagte Sachen.) — Diſc. ſur l'Eloquence, p. Joſ. d'Olivet, bey ſ. Ueberſ. der Catilinaren des Cicero, Par. 1736. 12. (Das erſte, was der Verf. zur Beredſamkeit erfordert, iſt Reinigkeit, das zweyte Klarheit und Deutlichkeit der Sprache. Nachdrücklich tadelt er erkünſtelte, räthſelhafte, weit her geholte Ausdrücke, und eben ſo ſehr beſteht er auf dem Wohllaut.) — Connoiſſance des défauts et des beautés de l'Eloquence et de la Poeſie, Haye 1751. 12. — Reflex. ſur l'Eloquence en général, et ſur celle de la Chaire en particulier, von dem Abt Troublet, vor den Panegyr. 1755. 12. und einzeln, Par. 1762. 12. (Er ſetzt die Beredſamkeit überhaupt in die Kunſt, oder die Gabe ſich gut auszudrücken, ohne Rückſicht auf die Sachen ſelbſt. Das Ganze beſteht aus einzelen, zum Theil ganz guten, und auch gut geſagten Gedanken. — Obſervat. ſur l'Eloquence de la Chaire, et ſur les differentes methodes de prêcher, Lyon 1757. 8. von dem Abt Albert. — De l'Eloq. du Barreau, p. Mr. Gin, Par. 1767. 12. — Sur certains Paradoxes par rapport à l'Eloquence, p. Mr. Borelli, in den Mem. de l'Acad. de Berlin, pour l'année 1783. veranlaßt durch die Erklärung, welche der Abt Auger, im 2ten B. ſ. Ueberſetzung des Demoſthenes, von der Beredſamkeit gegeben, daß ſie nähmlich die Kunſt ſey, den Willen auf der Stelle zu beſtimmen, und daß nur derjenige den Nahmen eines Redners verdiene, welcher augenblickliche Entſchließungen oder Beſtimmungen des Willens zu bewirken im Stande iſt. — Obſerv. ſur l'Eloquence de la Chaire . . . p. Mr. Froiſſard ... Lyon 1787. 8. — Auch gehört, im Ganzen noch, der 3te Theil, oder der vierte Band des Cours des belles Lettres von Batteux (ſ. den Art. **Aeſthetik**) ob er gleich

gleich beynahe eine ganze, eigentliche, Rhetorik iſt — ſo wie das erſte Buch der Principes pour la lecture des Orateurs, Par 1753. 12. 3 B. (worin von der Beredſamkeit überhaupt gehandelt, und ihre verſchiedenen Arten und Gattungen unterſucht werden) — und aus Condillac's Unterricht aller Wiſſenſch. das 4te Kap. des 4ten Buches, Th. 2. S. 476. d. Ueberſ. hieher. —

In **engliſcher** Sprache: Eſſay of Eloquence von Dav. Hume; Deutſch im 4ten Th. ſ. vermiſchten Schriften (handelt von den Unterſchieden zwiſchen der Beredſamkeit der Alten und der Neuern, vorzüglich der Engländer, und den Urſachen dieſer Unterſchiede) — A Portrait of Oratory . . . by Dr. Gardener, Lond. 1768. 8. — In den Lectures des Blair, Lond. 1783. 4. 2 B. Baſel 1788. 8. 3 B. Deutſch, Liegn. 1785. 8. 4 B. handelt die 25-34te Vorleſung von den verſchiedenen Gattungen der Beredſ. von der Geſchichte derſelben, u. d. m. — Thoughts on the Compoſition . . . of a Sermon, von G. Gregory bey ſ. Sermons, Lond. 1787. 8. —

In **deutſcher** Sprache: Vernünftige Gedanken, und Urtheile von der Beredſamkeit, Frankf. 1727. 8. — Heinr. Braun von der Kunſt zu denken, als dem Grunde der wahren Beredſamkeit, Augsb. 1765. 4. — Wie weit ſich der Nutzen der Regeln in der Beredſamkeit und Poeſie erſtrecke, eine Rede von Ch. F. Gellert, im 5ten Th. S. 153 f. Sämmtlichen Schriften. — Von den Gränzen des Poetiſchen in den Werken der Beredſamkeit, von Nic. Joh. Nottbeck, Jena 1767. 8. —

Zu der Kenntniß der **Geſchichte, der Eigenheiten und des Geiſtes der Beredſamkeit** bey den verſchiedenen Völkern, liefern Beyträge, und zwar in Anſehung der **Griechen** beſonders: Verſchiedene Geſpräche des Plato, als Gorgias (Deutſch, Zür. 1775. 8.) Hippias, Protagoras. — Lud. Creſollii Theatr. Veter. Rhetor. Orator. Declamator. quos in Graecia nominabant Σοφιςας, expoſit. Lib. V. in quibus omnis eorum diſciplina, et dicendi et docendi ratio, moresque produntur, vitia damnantur . . . Par. 1620. 8. und im 10ten B. S. 1. u. f. des Gronovſchen Theſaurus. — De Sophiſtar. Eloquentia, Diſſ. G. Nic. Kriegk, Ien. 1702. 4. — De praemiis veter. Sophiſtar. Rhetor. et Orat. Diſſ. Io. G. Walchii, Ien. 1719. 4. und in ſ. Parerg. acad. Lipſ. 1721. 8. S. 103. — Diſſertations ſur l' Origine et les Progrès de la Rhetorique dans la Grece, 12 an der Zahl, von Jacq. Hardion, in dem 13ten, 19ten, 22ten, 25ten, 30ten und 36ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — De Veter. Eloquentia, Diſſ. Erh. Reuſch, Helmſt. 1723. 4. — In Anſehung der **Römer**: De cauſis corruptae Eloquentiae, Dial. gewöhnlich bey dem Tacitus abgedruckt, und einzeln von Jac. Heinr. Naſt, Halle 1787. 8. herausg. Franz. von Morabin, P. 1722. 8. Engliſch, im 74 von Fitzosborne's Letters, Deutſch, im 2ten B. von Gottſcheds Redekunſt, in der 2ten und den folg. Ausg. — Conſiderations ſur les Progrès des belles lettres chez les Romains et les cauſes de leur decadence, p. Moine d' Orgival, Par. 1749. 12. Deutſch von C. G. Diterich, Bresl. 1755. 8. Von J. C. Stockhauſen, nebſt einer Abhandl. über die Biblioth. der Römer, Han. 1755. 8. — Diſc. ſur l'Eloquence Romaine, in dem 4ten Bd. S. 253 der Variétés litter. — De praeſidiis Eloquentiae Rom. eine Diſſ. von Chrſtn. Aug. Clodius, und in ſ. Diſſertat. Lipſ. 1787. 8 — Das 23te Kap. des Grundriſſes der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch. von C. Meiners,

Lemgo 1787. 8. enthält eine kurze Geſchichte der griechiſchen und römiſchen Beredſamkeit. — In Anſehung **der alten und neuen Völker zugleich:** Traité de l'Origine et du Progrès de la Rhetorique chez les Hebreux, Grecs, Romains et François, p. Jean Frcs. Grandis, Par. 1656. 12. — Das 16te Kap. des erſten Abſchnittes des 1ten Theils von Ioa. Clerici Ars critica, Bd. 1. S. 471. Amſtel. 1697. 8. und eine Brevis Hiſtoria ſtudior. rhetor. quibus difficillimum cognitu factum eſt, quid cogitarint de pluribus rebus celeberrimi ſcriptores, worin ſich beſonders über die Beredſamkeit der Kirchenväter und der geiſtlichen Redner ſehr freymüthige Bemerkungen finden. — De fatis orator. Artis inter Graec. Romanos et Germanos, Diſſert. von J. G. Walch, vor Chr. Cellarii Orat. Lipſ. 1714. 8. — De fatis Eloquentiae, drey Progr. von Chr. Gottl. Wiliſch, Annaeb. 1721-1723. 4. — De Parallelismo Orator. veter. et recent. Diſſ. Auct. Mart. Aſp, Upſ. 1735. 8. — Eſame della Retorica antica, ed uſo della moderna, Ver. 1735. 4. 2 B. — Vor Ch. Gottſcheds Ausführlicher Redekunſt, Leipz. 1739 und 1743. 8. findet ſich eine hiſtoriſche Einleitung von dem Urſprunge und Wachsthume der Beredſamkeit bey den Alten, und dem (damahligen) Zuſtande derſelben in Deutſchland. — In des Juvenel des Carlencas Eſſais ſur l'Hiſt. des belles Lettres . . . Lyon 1744. 12. 4 B. handelt das 4te–7te Kap. des erſten Abſchnittes, B. 1. S. 125 der deutſchen Ueberſ. von der Geſchichte der Beredſamkeit unter Alten und Neuen — und Joh. Andr. Fabricius, in ſ. Abriß einer allgemeinen Hiſtorie der Gelehrſamkeit, Leipz. 1752 bis 1754. 8. handelt, S. 261 u. f. des erſten, S. 253 u. f. des zweyten, und S. 206 des dritten Bandes davon. — In Lawſons Lectures concerning Oratory, Lond. 1758. 8. die 2te, 5te und 6te Vorleſung. — Von dem Unterſchiede der Beredſamkeit der Alten und Neuern, von Joh. Chrſtn. Briegleb, Gött. 1767. 4. — Manuel des jeunes Orateurs, ou Tabl. hiſtor. et method. de l'Eloq. chez les Grecs, Rom. et François, p. Mr. Lanjuinais, Par. 1777. 12. 2 B. — Vergleichung der alten und neuen Redekunſt von G. D. Köler, Lemgo 1785. 8. — Von der Beredſamkeit **der neuern Völker beſonders:** Diſc. ſur les Progrès de l'Eloq. de la Chaire et ſur les Manières et l'eſprit des Orateurs des premiers Siècles, p. Moine d'Orgival, Par. 1750. 12. — Bey dem Saggio ſull' Eloquenza des Xav. Bettinelli, in ſ. Opere, B. 8. findet ſich, S. 153 ein Anhang von der Beredſamkeit, beſonders der geiſtlichen Beredſamkeit, der **Italiener.** — Bey der Rhetor. franc. des Rene Barry, Par. 1653. 8. ein Diſc. ſur la Rhetorique françoiſe p. Jean Frcs. le Grand, welcher auch einzeln, Par. 1657. 4. abgedruckt worden iſt. — Viele Bemerkungen über die neuere franzöſiſche Beredſamkeit ſind in den Trois Siècles de la Litterat. franc. Par. 1773. 12. 3 B. verm. 1778. 12. 4 B. beſonders in dem Art. Thomas enthalten. Vorzüglich hält der Verf. dabey ſich auf, daß die neuern Redner alle ihre Metaphern aus den Wiſſenſchaften, aus Chemie, Geometrie, Metaphyſik, u. d. nehmen, und daß ihre Reden von Maſſes, Calculs, Chocs, Données, Reſultats, Centres, Forces, Réaction, Reſſorts, Formes, u. d. wimmeln; daß alles darin vaſte und immenſe heißt, allenthalben Chaines, Principes vorkommen. — Zur Geſchichte der Beredſamkeit in **Deutſchland** liefern Materialien: Beyträge zur criti-

critiſchen Hiſtorie der deutſchen Sprache, Poeſie und Beredſamkeit, Leipz. 1732 bis 1744. 8. 32 St. oder acht Bde. — Der deutſchen Geſellſchaft zu Leipzig Nachrichten, welche die Sprache, Beredſamkeit und Dichtkunſt der Deutſchen betreffen, Leipz. 1740 bis 1744. 8. 4 St. — Beyträge zur Geſchichte der deutſchen Sprache und Nationallitteratur, London (Bern) 1777. 8. 2 B. von Leonh. Meiſter, Heidelb. 1780. 8. 2 B. — Hauptepochen der deutſchen Sprache ſeit dem achten Jahrhundert, von ebend. in dem 2ten Bde. der Schriften der deutſchen Geſellſch. zu Mannheim, Mannh. 1787. 8. u. a. m. — S. übrigens die Art. **Lobrede, Redner, Redekunſt.**

Beſchluß.

(Beredſamkeit.)

Iſt in einer Rede eine kurze Zurükführung auf den Inhalt, wodurch dasjenige, was weitläuftig vorgetragen worden, in eine Hauptvorſtellung vereiniget wird, durch welche man den Endzwek der Rede unmittelbar zu erreichen ſucht. Von der Nothwendigkeit der **Zurükführung** vieler verbundenen Vorſtellungen, auf eine einzige, haben wir in einem beſondern Artikel gehandelt. Bey einer weitläuftigen Rede iſt dieſelbe am allernöthigſten und erfodert, wegen der Menge der Sachen, die größte Kunſt. Daher **Quintilian** wol anmerkt, daß hier mehr, als in irgend einem andern Theil einer Rede, die ganze Stärke der Beredſamkeit nöthig ſey *); und Cicero berichtet, daß bey den Gelegenheiten, wo verſchiedene Perſonen verſchiedene Theile der Reden verfertiget haben, ihm insgemein der Beſchluß aufgetragen worden.

*) At hic, ſi uſquam, totos eloquentiae aperire fontes licet. Inſt. L. VI. gegen das Ende des I. Cap.

Der Beſchluß muß, ſo viel möglich iſt, das ganze Weſen der Ausführung ins Kurze faſſen: alles, was durch die Rede ſtükweiſe das Gemüth gerührt hat, oder der Einbildungskraft vorgeſtellt worden, muß darinn auf einmal würken. Die nachdrüklichſten Worte, die kräftigſten Wendungen, die bündigſten Vorſtellungen, müſſen dabey angewendet werden.

Eigentlich iſt der Beſchluß der Rede dasjenige, um deſſentwillen die ganze Rede gemacht worden iſt. Dieſe enthält einen Hauptſatz: z. B. **Titius iſt des Hochverraths ſchuldig, weil er dieſes oder jenes gethan hat.** Sobald die Sache einer weitläuftigen Ausführung bedarf, ſo wird der Satz nur nach und nach, oder ſtükweiſe bewieſen. Keine von den beſondern Abhandlungen der Rede beweiſt ihn ganz, oder hinlänglich. Nur alle beſondere Theile derſelben, in eine einzige Hauptvorſtellung geſammelt, machen den Hauptſatz nebſt deſſen Beweis aus. Daher iſt klar, daß der Beſchluß das weſentlichſte Stük der Rede ſey. Ohne ihn iſt ſie wie ein Vernunftſchluß, dem der Hinterſatz fehlt.

Hieraus läßt ſich überhaupt abnehmen, wie der Beſchluß jeder Rede müſſe beſchaffen ſeyn. Er muß einer Landcharte gleichen, welche in einem kleinen Raum alle die Länder und Oerter, wodurch man auf einer langen Reiſe gekommen iſt, jedes nach ſeiner Lage und Verbindung, dem Auge auf einmal darſtellt. **Cicero** verlanget in dem Beſchluß einer gerichtlichen Rede drey Dinge, die er enumerationem, indignationem, conqueſtionem nennt, oder die kurze Wiederholung der Beweiſe, die Vermehrung ihrer Wichtigkeit durch die Verabſcheuung deſſen,

ſen, was der Gegentheil verlangt, und die Klage über die Ungerechtigkeit deſſelben.

Der pathetiſche Theil, oder die zwey letztern, durften vor den athenienſiſchen Gerichten nicht vorkommen. Die Richter ſollten blos unterrichtet und nicht gerührt werden. Daher wurden eigene Herolde beſtellt, die den Redner ſchweigen hießen, ſo bald er ins Pathetiſche verfiel. Aus eben dieſer Urſache ſaßen die Richter des **Areopagus** im Finſtern, weil ſie ſich durch die kläglichen Geberden der Beklagten nicht wollten von der Unpartheiligkeit abreißen laſſen.

(*) Davon wird, unter mehrern, in dem 4ten Buche der Principes pour la lecture des Orateurs — und in der 32ten Vorleſung des Blair On Rhet. and Belles Letters, B. 2. S. 290 der Quartausgabe gehandelt.

Beſchreibung.

(Beredſamkeit: Dichtkunſt.)

Eine beſondere Gattung der Rede, wodurch die Beſchaffenheit einer Sache umſtändlich angezeiget wird. Es kommen ſowol in der Beredſamkeit, als in der Dichtkunſt Fälle, Sachen zu beſchreiben, vor, wo die Beſchreibungen wichtig ſind, und wol überlegt werden müſſen. Daher pflegen die Lehrer der Redner und der Dichter die Beſchreibung, als eine zur Kunſt gehörige Sache, in beſondere Betrachtung zu nehmen.

Die Beſchreibung betrifft entweder die allgemeine Beſchaffenheit einer Gattung, oder die beſondere Beſchaffenheit eines einzelen Dinges. Im erſten Fall vertritt ſie die Stelle einer Erklärung, im andern Fall iſt ſie ein Gemählde, wodurch wir die Beſchaffenheit einer geſchehenen oder würklich vorhandenen Sache erkennen.

Die erſtere Art der Beſchreibung kommt in ſolchen Reden vor, wo man aus allgemeinen Begriffen beweiſen, oder den Zuhörer durch Schlüſſe überzeugen will. Jeder Beweis über die Beſchaffenheit einer Sache muß nothwendig aus allgemeinen Begriffen hergeleitet werden. Wer von einer Handlung beweiſen will, daß ſie gerecht oder ungerecht ſey, muß den Beweis aus der Natur der Gerechtigkeit hernehmen. Der Philoſoph beſtimmt die allgemeine Natur der Sache durch Erklärungen. Dieſe ſchiken ſich ſelten für den Redner, er giebt ſie durch Beſchreibungen zu erkennen. Die Erklärung giebt das Weſen der Sache zu erkennen; die Beſchreibung aber legt von dem Weſen der Sache nur ſo viel an den Tag, als in dem Falle, wo ſie gebraucht wird, nöthig iſt. Daher ſagt Cicero: Vocabuli ſententia, breviter et ad utilitatem cauſae accommodate, deſcribetur. Von dieſer Art der Beſchreibung iſt in dem Artikel, **Beweisgründe**, geſprochen worden.

Die andere Art der Beſchreibung zeiget die Beſchaffenheit einer vorhandenen oder geſchehenen Sache an. Sie iſt ein Gemählde, wodurch etwas als gegenwärtig vor Augen gelegt wird. Sie kommt bey Rednern und Dichtern oft vor, und theilt ſich wieder in zwey Arten, da ſie entweder die Beſchaffenheit einer auf einmal vorhandenen Sache, z. B. einer Gegend; oder einer ſich nach und nach äußernden Sache, z. E. einer Begebenheit, ausdrükt. Die erſtere Art kommt faſt in allen Stüken mit einem Gemählde überein, und bekommt

alſo auch gar oft den Namen eines Gemähldes. Bey Verfertigung einer ſolchen Beſchreibung aber ſtoßen dem Redner und dem Dichter Schwierigkeiten auf, die der Mahler nicht hat. Dieſer ſtellt das, was auf einmal in die Augen fällt, auch auf einmal vor; jene können es nicht anders, als nach und nach vorſtellen: zudem ſieht das Auge unzählige Dinge, die die Rede nicht beſchreiben kann, wenn ſie nicht höchſt langweilig werden ſoll. Dabey aber muß der Redner, ſo wie der Dichter, ſich an die Regeln halten, die dem Mahler wegen der **Anordnung** und **Gruppirung** ſeines Gemähldes vorgeſchrieben ſind. Eine ſolche Beſchreibung iſt allemal eine ſehr ſchwere Sache und gelingt nur großen Rednern und Dichtern. Es iſt deßwegen denen, die ſich auf die redenden Künſte legen, ſehr zu rathen, daß ſie ſich hierinn fleißig üben. In Beſchreibungen von Perſonen, ihrem Anſehen, ihrer Stellung und Haltung kann **Homer** zum Muſter genommen werden, weil kein Menſch darinn glüklicher iſt, als er. In Beſchreibung der Gegenden könnten aus dem **Livius** vollkommene Muſter angeführt werden; eben ſo glüklich iſt er in Beſchreibung von der Lage gewiſſer Sachen, z. E. der Stellung zweyer Heere beym Anfang einer Schlacht. Höchſt wichtig und auch überaus ſchwer ſind die Beſchreibungen gewiſſer Lagen bey Begebenheiten, da man verſchiedene Perſonen nach dem Intereſſe, welches jeder an der Handlung nimmt, nach den beſondern Empfindungen, die jeder dabey fühlt, nach jedes Stellung und Geberdung dabey, ſo zu beſchreiben hat, daß aus dieſer Beſchreibung ein vollkommenes Gemähld entſtehe. Dieſes iſt eine Hauptſache in der Kunſt des epiſchen Dichters. Aber auch dem Redner iſt ſie bey gar vielen Gelegenheiten nöthig; denn bey Erzählung der geſchehenen Sachen geben ſolche Gemählde bisweilen den größten Nachdruk und die ſtärkſte Rührung.

Weniger ſchwer ſind die Beſchreibungen ſolcher Gegenſtände, die ſich nach und nach entwikeln, wenn nämlich nicht allzu viel Dinge auf einmal geſchehen; denn in dieſem Fall iſt die Beſchreibung unſtreitig am ſchwerſten; wie z. E. die Beſchreibung einer großen Schlacht, die Beſchreibung eines, ein ganzes Land verwüſtenden, Zufalls, einer Ueberſchwemmung, einer Peſt, eines Erdbebens. An dergleichen Beſchreibungen können nur Genies der erſten Größe ſich mit Hoffnung eines glüklichen Erfolges wagen.

Wer dieſe Materie und die beſonderen Kunſtgriffe der Beſchreibung ausführlich ſtudiren will, der wird in **Bodmers** Werk von den poetiſchen Gemählden *) die vornehmſten Theile dieſer ſchweren Kunſt entwikelt finden. Hier merken wir nur an, daß die Beſchreibung ein und eben derſelbigen Sache, nach den verſchiedenen Abſichten des Redners und des Dichters, von ganz verſchiedener Beſchaffenheit seyn müſſe. Will man durch die Beſchreibung unterrichten, ſo muß ſie ganz anders ſeyn, als wenn man rühren, oder beluſtigen will. Der Redner oder Dichter muß allemal, ſo wie der Mahler, den Zwek des Gemähldes, den beſtimmten Eindruk, den es machen ſoll, ſo lebhaft als möglich vorſtellen, damit das

*) Kritiſche Betrachtungen über die poetiſchen Gemählde der Dichter, Zürich 1741. 8.

das Gepräge ſeiner Beſchreibung dem Charakter der Sachen genau angemeſſen ſey.

Von Beſchreibung (und Erzählung) überhaupt handelt das 21te. Kap. der Elements of Criticism, Th. 2. S. 325. 4te Aufl. — und das 13te Kap. des 1ten Bds. der Art of Poetry on a new Plan, S. 128. Lond. 1762. 8. — Vortrefliche Winke, wie der Dichter beſchreiben müſſe, finden ſich im Laokoon, vergl. mit den critiſchen Wäldern I. S. 195 u. f. — Auch gehören hieher der 124te u. f. §§. der Theorie der ſch. Wiſſenſch. von Joh. Aug. Eberhard, S. 167. der 1ten Aufl. — ſo wie aus dem Entwurf einer Theorie und Litter. der ſch. Wiſſenſch. von Joh. J. Eſchenburg, S. 134. der Aufl. von 1789. — und der gröſte Theil der 40ten Vorleſung des Blair On Rhet. and Belles Letters, B. 2. S. 371. der Quartausg. — Ferner findet ſich, vor den Saiſons des Lambert, Par. 1769. 8. ein Diſcours über die beſchreibende Poeſie. — Von den Beſchreibungen im epiſchen Gedichte handelt beſonders Boſſu in dem Traité du Poeme Epique Liv. ſix. Ch. 2. S. 382. Par. 1693. 12.

Wegen der beſchreibenden Gedichte, ſ. den Artikel **Gemählde** (redende Künſte) —

Beſetzung.

(Muſik.)

Durch dieſes Wort drükt man die Veranſtaltungen aus, die bey Aufführung einer Muſik wegen der Menge der Inſtrumente und Sänger für jede Stimme oder Parthie des Tonſtüks gemacht werden. Man ſagt, eine Parthie, z. B. der Baß, ſey gut oder ſchlecht **beſetzt**, wenn die Anzahl der, den Baß ſingenden oder ſpielenden, Perſonen hinlänglich, oder nicht hinlänglich iſt, oder wenn ihre Fähigkeiten zum Singen oder Spielen gut oder ſchlecht ſind.

Die Beſetzung in Abſicht auf die Menge der ſingenden und ſpielenden Perſonen kann nicht nach allgemeinen Regeln beſtimmt werden. Es kömmt auf den Ort, wo die Muſik aufgeführt wird, und auf die beſondere Beſchaffenheit der Tonſtüke, an. In einer groſſen Kirche, oder auf einer groſſen Schaubühne können nicht leicht zu viel ſeyn; man kann ſechszig, hundert und noch mehr Sänger und Spieler dazu nehmen. Eine genaue Ueberlegung aber gehört dazu, das Verhältniß der Inſtrumente ſo zu beſtimmen, daß jede Parthie des Tonſtüks ſich gehörig unterſcheide, und keine die andre verdunkle.

Das Wichtigſte iſt hiebey das Verhältniß der Bäſſe gegen die obern Stimmen, damit der Baß allezeit über alle andre Stimmen herrſche, weil dieſes ſeine Natur iſt *). Im übrigen muß man ſich hiebey nach dem richten, was Kenner aus einer langen Erfahrung für gut finden. Man ſehe alſo über dieſe Materie, was **Quanz** in ſeiner Anleitung zur Flöte hierüber angemerkt hat.

Etwas von dem, was in dieſem Artikel fehlt, und durch das, darin angeführte Werk des Quanz nicht völlig gelehrt wird, nähmlich die Beſtimmung des Verhältniſſes, wie eine Muſik zu beſetzen iſt, findet ſich in dem Art. Orcheſtre des Rouſſeauſchen Wörterbuches und der Encyclopedie.

Beſtätigung.

(Beredſamkeit.)

Ein Financetheil einer lehrenden Rede, in welchem der Hauptſatz derſelben, als ungezweifelt dargeſtellt

*) S. Baß.

geſtellt wird. Die Abſicht jeder Rede von dieſer Art geht allemal dahin, daß das Urtheil des Zuhörers feſtgeſetzt werde. Das Urtheil betrifft entweder die Würklichkeit einer Sache, oder ihre Beſchaffenheit. Es giebt alſo zwey Arten von Hauptſätzen in unterſuchenden Reden. Entweder wird darinn die Würklichkeit einer Sache behauptet oder geleugnet; oder es wird von einer Sache, deren Würklichkeit ausgemacht iſt, eine gewiſſe Beſchaffenheit behauptet, oder dieſe wird ihr abgeſprochen. In beyden Fällen müſſen Gründe angeführt, Gegengründe widerlegt, und Zweifel gehoben werden; dadurch wird nämlich der Hauptſatz des Redners beſtätiget, und deßwegen heißt der Theil der Rede, worinn dieſes geſchieht, die Beſtätigung.

Sie iſt demnach der vornehmſte Theil ſolcher Reden; der, worauf alles ankommt. Zur Beſtätigung gehören die Beweiſe, die Widerlegung der Gegenbeweiſe und Hebung der Zweifel. Von jedem Stük wird in einem beſondern Artikel geſprochen.

Bewegung.
(Schöne Künſte.)

Iſt einer der Gegenſtände der ſchönen Künſte, ſo wie der Ton, die Farben und die Finger. Die Tanzkunſt gründet ſich größtentheils auf Bewegung, die Muſik ahmet ſie glüklich nach, und in den zeichnenden Künſten kommt viel ſchönes von der Vorſtellung der Bewegung her. Das Eigenthümliche der Bewegung ſind die verſchiedenen Grade des Langſamen und Geſchwinden, und darinn allein liegen ſchon Gründe, wodurch die Bewegung der Schönheit fähig wird; weil dabey Mannigfaltigkeit und Abwechslung bey der Einförmigkeit ſtatt findet. Wir haben an einem andern Orte *) angemerkt, wie aus der bloßen Bewegung etwas entſtehen kann, das mit dem taktmäßigen Geſang eine Aehnlichkeit hat. Wenn man in der Bewegung ein gewiſſes Zeitmaß zur Einheit annimmt, ſo ſind die Grade der Geſchwindigkeit, wie Glieder eines Ganzen anzuſehen; die Zeit, in welcher die Bewegung geſchieht, und der Raum, durch welchen ſie geſchieht, können als das Ganze angeſehen werden, welches aus mannigfaltigen verbundenen Theilen beſteht, und alſo der Schönheit fähig iſt.

Alle Handlungen der Seele führen den Begriff der Bewegung mit ſich; nicht nur die, welche wir Gemüthsbewegungen nennen, ſondern auch Handlungen ohne Leidenſchaft. Daher kann die Bewegung zum Zeichen oder Ausdruk deſſen gebraucht werden, was in der Seele vorgeht. Hierinn liegt der Grund eines großen Theils der Kunſt, die Leidenſchaften und andre Gemüthsfaſſungen durch den Takt in der Muſik und in dem Tanz auszudrüken.

Es iſt aber hiebey anzumerken, daß die Bewegung allemal den Begriff der Figur mit ſich führe. Denn da ſie nothwendig nach gewiſſen Linien geſchieht, ſo kann eine ſehr veränderte Bewegung den Begriff einer mannigfaltigen Figur erweken. Eben ſo kann im Gegentheil die bloße Figur den Begriff der Bewegung erweken, aus der ſie entſtanden iſt, oder entſtehen kann.

Aus dieſem läßt ſich begreifen, wie in der Bewegung gar mannigfaltige Schönheiten liegen können, wie der Begriff derſelben in uns

*) S. Takt.

uns erwekt werde, wie folglich durch das Anſchauen der Bewegung Luſt und Unluſt, Empfindungen und Leidenſchaften können hervorgebracht werden. Die Theorie, welche das Schöne in der Bewegung überhaupt unterſuchte, wäre die allgemeine Tanzkunſt, wovon die beſondere Kunſt des Tanzens, und ſo gar ein Theil der Tonkunſt, nur beſondere Anwendungen wären. Die ſchöne Bewegung iſt von der ſchönen Figur nur darinn unterſchieden, daß hier die Theile auf einmal neben einander ſind, dort aber nach und nach auf einander folgen. Die ſchöne Bewegung iſt eine ſich beſtändig ändernde ſchöne Figur.

Damit wir die Schönheit der Bewegung deutlicher und richtiger erkennen, dürfen wir uns nur ein Syſtem verſchiedener verbundenen Körper vorſtellen, deren jeder ſeine eigene Bewegung hat, ſich mit eigener Geſchwindigkeit nach eigenen Linien und nach eigenen Richtungen bewegt. Man wird begreifen, daß bey der Einheit eines ſolchen Syſtems eine ſehr große Mannigfaltigkeit möglich ſey. Setzen wir nun noch hinzu, daß dieſe Körper an Größe und Figur ſo verſchieden ſeyen, als an Bewegung, ſo bilden ſich Begriffe von der höchſten Schönheit, die aus Bewegung und Figur zugleich entſtehen.

Hierinn liegt der eigentliche Grund, der uns die Tanzkunſt unter die **ſchönen Künſte** zählen macht. Denn da iſt das Schöne der Figur und Bewegung vereiniget. Wir können ohne Unterſuchung und Nachdenken uns von der großen Macht der mit Bewegung verbundenen Figur überzeugen, wenn wir jemals den Reiz einer vollkommenen Tänzerin, und anderſeits das Abſcheuliche in gewiſſen krampfigten Bewegungen eines ſchon an ſich mißgebohrnen Körpers empfunden haben. Es giebt Menſchen, die von Natur aufgelegt ſind, immer die angenehmſten, reizendſten Stellungen und Bewegungen aller Gliedmaßen zu treffen; alles lenkt ſich bey ihnen nach dem beſten Geſchmak. So müſſen vollkommene Redner und vollkommene Schauſpieler gebildet ſeyn. Hingegen giebt es auch lebende Mißgeburten, die etwas ſo gar widriges, ekelhaftes oder fürchterliches in der Verziehung der Gliedmaßen an ſich haben, daß man ſie nur einmal ſehen darf, um hernach auf immer bey jedem erneuerten Andenken derſelben, Furcht oder Ekel zu empfinden. Gewiſſe elende Menſchen erweken unſer Mitleiden durch wenige Gebehrden weit lebhafter, als die beweglichſte Rede thun würde.

Dieſes ſoll jeden Künſtler auf das Angenehme und Widrige in der Bewegung aufmerkſam machen. Nicht blos den Tänzer, deſſen eigentliches Studium ſie iſt, ſondern auch den Tonſetzer, den Mahler und den Dichter. Denn daher werden ſie bisweilen die höchſte Kraft ihrer Vorſtellungen nehmen können. **Raphael** hat nicht nur den höchſten Reiz der Bewegung, ſondern auch das höchſt widrige derſelben in der Natur entdeket. Von dem letzten geben der Beſeſſene in ſeiner Verklärung des Heilands, und der ſterbende Ananias deutlichen Beweis.

* *

(*) Von der Bewegung in der **Mahlerey** handeln, Lomazzo, im 2ten Buche ſ. Trattato della Pittura . . . Mil. 1585. 4. S. 105. — Laireſſe, im 8ten und 9ten Kap. des 1ten Buches ſ. großen Mahlerbuches, S. 32. Aufl. von 1784. — Hagedorn

vorn in der 41ten und 42ten ſ. Betrachtungen über die Mahlerey, S. 584 u. f.

Bewegung.
(Muſik.)

Wenn man von der Bewegung eines Tonſtüks ſpricht, ſo verſteht man den Grad der Geſchwindigkeit, in welcher der Takt nach dem Charakter des Stüks geſpielt wird. Jedes Tonſtük hat, nach Beſchaffenheit der Empfindung, die es ausdrükt, einen geſchwindern oder langſamern Gang, von dem man drey Hauptarten, den langſamen, den mäßigen und den geſchwinden, unterſcheidet. Jede Hauptart hat wieder ihre verſchiedenen Grade; und der Tonſetzer zeigt den Grad der Bewegung allemal am Anfang des Stüks mit einem italiäniſchen Wort an. Die geſchwinden Bewegungen werden durch Preſtiſſimo, Preſto, Allegro aſſai, Allegro di molto, Allegro, Allegretto, die mäßigen durch Andante, Andantino, die langſamen durch Largo, Larghetto, Adagio, ausgedrükt. Von dieſen beſondern Graden der Bewegung iſt unter dieſen Namen das mehrere zu finden.

Hier iſt überhaupt anzumerken, daß ein Tonſetzer zum richtigen Ausdruk der Muſik nicht nur die Gattung der Leidenſchaft oder Empfindung, die er vorſtellen will, ſondern auch deren beſondere Schattirung, nach den Umſtänden, ſich mit genauer Ueberlegung vorſtellen müſſe, ehe er die Bewegung ſeines Stüks bezeichnet. Dieſelbe Leidenſchaft ſpricht und würkt, nach den Umſtänden, bald ſchneller, bald langſamer. Ueberhaupt ſchikt ſich zu fröhlichen Leidenſchaften die geſchwindere, zu zärtlichen die langſamere Bewegung, zu mäßigen aber die gemäßigte. Aber die Heftigkeit einer Leidenſchaft läßt oft unbeſtimmt, ob die Bewegung ſehr langſam, oder ſehr geſchwind ſeyn ſoll. Der Zorn erfodert eine geſchwinde, und der heftige Schmerz gar oft eine langſame Bewegung. Dergleichen Umſtände müſſen genau überlegt werden, damit im Ausdruk nicht gegen die Natur angeſtoßen werde.

Niemand, als der, welcher ein Stük ſelbſt geſetzt hat, iſt im Stande, den richtigſten Grad der Bewegung deſſelben anzugeben. Ein kleiner Grad darüber oder darunter kann der Würkung des Stüks viel Schaden thun. So viel Wörter man auch hiezu ausgedacht hat, ſo ſind ſie dennoch nicht hinlänglich. Genau könnte die Bewegung durch würkliche Feſtſetzung der Zeit, in welcher das ganze Stük geſpielt werden ſoll, angezeigt werden. Wer ſich ein Verdienſt daraus macht, ein Stük von einem großen Meiſter vollkommen vorzutragen, der thut wol, daſſelbe in der Art der vorgeſchriebenen Bewegung ſehr oft, bald etwas geſchwinder, bald etwas langſamer zu ſpielen, und jedesmal genau auf die Würkung deſſelben Achtung zu geben, damit er hernach bey dem vortheilhafteſten Grad bleiben könne.

Verſchiedene ſehr gute Anmerkungen hierüber giebt Quanz in ſeiner Anleitung zur Flöte im XVII. Abſchn. in der VII. Abtheil. §. 45. u. ff.

Bewegung. Bedeutet in der Muſik auch noch die Fortrükung des Geſanges in den Stimmen, in Abſicht auf das Steigen und Fallen. Ueber dieſe Bewegung geben die Tonlehrer verſchiedene Regeln, wodurch man die fehler-

hafte Fortſchreitung durch Quinten und Octaven vermeiden kann. Dieſe Regeln findet man in dem Artikel Fortſchreitung; hier aber werden die Arten der Bewegung erklärt.

Die **gerade Bewegung** wird die genennt, da zwey Stimmen zugleich ſteigen oder fallen. Die **Seitenbewegung** die, da die eine Stimme auf derſelbigen Höhe bleibt, die andre aber ſteigt oder fällt; die **Gegenbewegung** aber die, da die eine Stimme ſteigt, indem die andre fällt.

Beweis.
(Beredſamkeit.)

Die Kunſt, einen Beweis zu führen, ſcheinet der wichtigſte Theil der Beredſamkeit zu ſeyn. In gerichtlichen Reden kommt auf die Beweiſe alles an; in berathſchlagenden ſehr vieles: aber auch außer dieſen Hauptgelegenheiten hat man faſt überall nöthig, das Urtheil andrer zu lenken, oder ſein eigenes zu rechtfertigen. Eigentlich beſteht die ganze Beredſamkeit darinn, daß man ſich ſowol des Urtheils, als der Empfindungen der Menſchen durch die Rede bemächtige. Das erſte geſchieht durch überführende Beweiſe. Hiebey kommt es auf zwey Hauptſtüke an, nämlich auf die Erfindung oder Ausforſchung der **Beweisgründe**, und auf die richtige Anwendung und Ausführung derſelben. Einige alte Lehrer der Redner haben jeden dieſer beyden Punkte in beſondern Abhandlungen ausgeführt. Die Wiſſenſchaft der Erfindung und Erforſchung der Beweisgründe wurde Topica genennt, und die, welche die Ausführung derſelben lehrt, bekam den Namen Dialectica: Von der erſtern wird in dem Artikel **Beweisgründe** gehandelt, und von der andern in dem Artikel **Beweisarten.** Ariſtoteles und Cicero haben über beyde gründlich geſchrieben, und die ſtoiſche Schule, wie Cicero ſagt, hat ſich allein in der zweyten hervorgethan.

Hier bleibet übrig von dem zu ſprechen, was der Redner überhaupt bey den Beweiſen zu bedenken hat. Zu jedem Beweis werden zwey Eigenſchaften erfodert. Wahrheit, oder doch Wahrſcheinlichkeit, und Deutlichkeit, oder wenigſtens große Klarheit.

Die Wahrheit der Sache hängt zwar nicht von dem Redner ab, ſie muß in der Sache ſelbſt liegen; aber bey ihm ſteht es ſie zu erforſchen und andern fühlbar zu machen. So lang er die Wahrheit der Sache, die er behaupten will, nicht ſelbſt einſieht, ſo iſt es vergeblich den Beweis zu unternehmen; und wenn er ſo gar vom Gegentheil überzeuget iſt, ſo muß er dieſes ſich nicht einfallen laſſen. Wenn alſo der Redner ſich in vorkommenden Fällen nicht bloſſtellen will, ſo muß er überhaupt, bey Erlernung der Kunſt und in ſeinen Bemühungen in derſelben vollkommener zu werden, ſich eine große Gründlichkeit angewöhnen, und ſich vor aller Spitzfindigkeit, der falſchen Gründlichkeit kleiner Geiſter, mit äußerſter Sorgfalt hüten.

Zu dem Ende muß er ſich in gründlichen Wiſſenſchaften fleißig üben, damit er ſich ein ſcharfes Nachdenken angewöhne und aus ſeinem eigenen Gefühl wiſſe, was wahre Ueberzeugung ſey. Hiernächſt befleiße er ſich auch überhaupt durch beſtändiges Nachdenken die Gründlichkeit des Geſchmaks zu bekommen, wodurch in jeder Sache das Große und Wichtige von dem Kleinen und Uner-

Unerheblichen richtig unterſchieden wird. Er gewöhne ſich, jede Vorſtellung auf die Waage der geſunden Vernunft zu legen, um zu ſehen, ob ſie ein merkliches Gewicht habe. Das, was würklich wichtig iſt, halte er allein werth, überdacht und dem Gedächtniß anvertraut zu werden; alles andre laſſe er fahren.

Am allermeiſten hüte er ſich vor Spitzfindigkeit, wodurch irgend ein Schein für das Anſehen einer Sache erzwungen wird, deſſen Nichtigkeit eher durch die geſunde Vernunft zu fühlen, als durch den Verſtand deutlich aus einander zu ſetzen iſt. Es iſt beſſer, daß man die Sachen, die nicht einen überwiegenden, ſehr fühlbaren Grad der Wahrheit haben, für unausgemacht halte, wenn man ſich gleich darinn betröge, als daß man, von leichtem Geiſte regiert, alles Scheinbare annehme, aus Furcht ſich etwas gutes entgehen zu laſſen.

Unumgänglich nothwendig iſt es, um ein gründlicher Redner zu ſeyn, daß man keine falſche Sache zu beweiſen übernehme, auch keine, zu deren Erhärtung man nicht offenbare Gründe vor ſich ſieht. Denn in dieſen Fällen muß man Beweiſe erzwingen oder erſchleichen. Erkennt man die Sache mit überlegender Vernunft für wahr, ſo wird man durch genugſames Nachdenken allemal auch einen richtigen Beweis dafür finden.

Dieſen Geſchmak der Gründlichkeit muß man durch fleißiges Leſen der vorzüglich gründlichen Reden der beſten griechiſchen und römiſchen Redner und Philoſophen erhöhen. Fürnehmlich müſſen die beſten Reden des Demoſthenes und Cicero vielfältig geleſen werden.

Zu der Gründlichkeit in den Beweiſen muß auch die Deutlichkeit hinzukommen. Zwar nicht die philoſophiſche Deutlichkeit, die jede Vorſtellung bis auf die einfachen Begriffe zergliedert, ſondern die äſthetiſche Deutlichkeit, die bey dem klaren Gefühl der Sachen ſtehen bleibt. Der Redner bleibet in einzeln Begriffen bey der anſchauenden Erkenntniß ſtehen, ſucht aber denſelben einen hohen Grad der Klarheit und Lebhaftigkeit zu geben *). Dieſe Fertigkeit, deutlich zu ſeyn, bekommt man nicht ohne große Bemühung und lange Uebung. Die meiſten Menſchen haben aus einer angebohrnen Trägheit des Geiſtes ſich angewöhnt, mit klaren und dabey verworrenen Begriffen und Vorſtellungen zufrieden zu ſeyn. Dieſe unglükliche Trägheit muß der gute Redner ſchlechterdings überwunden haben. Er muß niemal zufrieden ſeyn, bis er jeder Vorſtellung, die ſeinen Geiſt zu beſchäftigen würdig genug iſt, den höchſten Grad der Deutlichkeit, der er fähig iſt, gegeben hat. Zu dem Ende muß er ſich unnachläßig in den Verſuchen üben, alles deutlich zu ſehen, und das, was er ſelbſt ſo ſieht, mit der höchſten Klarheit auszudrücken.

Eine wichtige Sache bey den Beweiſen iſt auch der Ton, in welchem ſie vorgetragen werden. Man bemerkt bisweilen einen gewiſſen Ton der Wahrheit und der Ueberzeugung von Seiten des Redners, der uns ſanft, aber unwiderſtehlich, zum Beyfall nöthiget, wenn wir auch ſonſt die Stärke des Beweiſes nicht einſehen, ja ſelbſt da, wo gar kein Beweis angegeben wird. Denn ſo wie wir geneigt ſind, mit dem Trau-

*) S. Ueberzeugung.

Traurigen zu trauren und mit dem Lachenden zu lachen, ſo fühlen wir auch einen Hang, demjenigen Beyfall zu geben, wovon wir andre überzeuget ſehen. Es wird nicht überflüßig ſeyn, hier ein Beyſpiel anzuführen, darinn dieſer Ton der Wahrheit ſich klar bemerken läßt, da man ohnedem ihn nicht beſchreiben, ſondern nur an Beyſpielen merklich machen kann.

In der **Andromache** des **Euripides** wird dieſe unglükliche Prinzeſſin von der **Hermione** beſchuldiget, daß ſie durch allerhand Künſte die Zuneigung des **Neoptolemus** gewonnen und ihn ihr, als der rechtmäßigen Gemahlin und der Tochter des Menelaus, entzogen habe. Andromache beweiſt ihre Unſchuld in folgender Rede.

„Sage mir doch, du junge, unerfahrne Königin, worauf ſollte ſich mein Vorſatz, dich aus dem rechtmäßigen Ehebette zu vertreiben, gründen können? Iſt etwa itzt Sparta geringer, als die phrygiſche Troja, und geht dieſe jener an Glükſeligkeit vor? Bin ich etwa frey, oder jung, oder zur Wolluſt gebildet? Kann ich etwa aus Stolz auf die Macht meiner (in der Aſche liegenden) Vaterſtadt, oder auf meine (umgebrachte) Freunde, es verſuchen, an deiner Statt in deinem Hauſe zu herrſchen? Sollte ich etwa Luſt haben deine Unfruchtbarkeit hier zu erſetzen und Kinder zu gebähren, mir zur gröſten Laſt, und daß ſie dir künftig zu Sclaven dienten? Bilde ich mir etwa ein, daß die Griechen des **Hektors** halber mich ſo ſehr lieben, daß ſie meine Kinder, wenn du keine haſt, zu Königen dieſes Landes machen? u. ſ. w.*)" Jedermann fühlt den Ton der Wahrheit, womit Andromache hier ihre Unſchuld beweiſt.

Wenn dieſer Ton der Wahrheit zugleich durch den würklichen Ton der Stimme, durch die Stellung und Gebehrdung des Redners unterſtützt wird, daß der Zuhörer fühlt, er rede aus innerſter Ueberzeugung, ſo wird ſein Beweis ſeine volle Würkung thun. So lange der Zuhörer ohne Vorurtheil iſt, wird man ihn ſehr geneigt finden, dem Beyfall zu geben, der etwas auch ohne Beweis in dem Ton der Wahrheit verſichert. Bemerken wir an dem Redner eine beſcheidene Zuverſichtlichkeit in ſeine eigene Ueberzeugung, und ein natürliches einfaches Weſen, womit er uns deſſen verſichert, ſo erſetzt unſer Herz, was dem Verſtand fehlt, und wir glauben, ohne zu ſehen. Läßt aber der Redner das geringſte merken, daß er unſern Beyfall erzwingen will, ſo widerſteht die Neigung der Ueberzeugung. Gar oft ſchadet er ſeinem Beweis, wenn er ſich bey klaren Sachen zu lange aufhält, um ſie noch deutlicher zu machen. Die wahre Gründlichkeit iſt einfach und kurz. Gewiſſe Gründe ſprechen durch die Sache ſelbſt am lauteſten, und ihre Stimme wird durch übertriebenes Bemühen des Redners geſchwächt. Hieher gehört auch, was wir im nächſten Artikel von den pathetiſchen Beweiſen anmerken.

Durch die Art des Vortrages kann der Redner einem Beweis ſehr aufhelfen, oder ſchaden. Der ſtärkſte Beweis kann durch einen ſchlechten und ſchwachen Vortrag ſeine Kraft verlieren. Das Klare kann durch die Ausſprache und den

*) Eurip. Androm. VI. 190—202.

den Ton dunkel, das Kurze langweilig, und das Lebhafte ſchwach werden. Vornehmlich hat der Redner genau zu überlegen, wo eigentlich in ſeiner Rede der Ort iſt, da natürlicher Weiſe verſchiedene vorgetragene Gründe ihre Würkung nun auf einmal thun ſollen. Da muß er alle Kunſt anwenden ſie gut zu vereinigen, den Verſtand, die Einbildungskraft und das Herz des Zuhörers auf einmal lebhaft anzugreifen.

Bey der Beſtätigung des Satzes, wozu mehrerley Beweiſe angeführt werden, kommt auch oft viel auf die Ordnung an, darinn ſie einander folgen. Die Frage iſt oft unterſucht worden, ob die ſtarken oder die ſchwächern Gründe zuerſt ſollen aufgeſtellt werden. Quintilian räth von den ſchwächern den Anfang zu machen*). Allein die Sache ſcheinet mir nicht außer allem Zweifel. Wenn ein ſcharfſinniger Zuhörer einige ſchwache Beweiſe hinter einander anhört, ſo kann er leicht verdrüßlich werden und die Aufmerkſamkeit auf ſtärkere verlieren. Auf der andern Seite kann man ſagen, daß die letzten Eindrüke immer die wichtigſten ſind. Man findet alſo bey großen Rednern Beyſpiele von beyden entgegenſtehenden Ordnungen.

Am ſicherſten ſcheinet es zu ſeyn, daß man die Hauptbeweiſe zuerſt vorbringe. Hat man wahrſcheinlicher Weiſe damit den Zuhörer nahe an die Ueberzeugung gebracht, ſo häufe man ſchnell noch verſchiedene geringere Beweiſe zuſammen und laſſe ſie in geſchloßnen Gliedern den Zuhörer angreifen, ſo wird die Würkung nach Wunſch ausfallen.

*) Prout ratio cauſae cujusque poſtulabit, ordinabuntur, uno (ut ego cenſeo) excepto, ne a potentiſſimis ad laeviſſima decreſcat oratio.

Zur Erläuterung dieſer Regel wollen wir ſetzen, man habe eine geſchehene Sache durch Zeugniſſe erhärtet, oder einen Satz durch andre Gründe ſo wahrſcheinlich gemacht, daß dem Zuhörer nur noch wenige Zweifel übrig ſeyn können. Nun ſetze man gleich noch verſchiedene kleinere Gründe nach, welche zeigen, daß die Sache der Natur der Perſonen, den Zeiten, den Umſtänden u. ſ. f. gemäß ſey, ſo wird aller Zweifel verſchwinden. Dieſes will ohne Zweifel Quintilian durch folgende Regel ſagen. **Die ſtärkſten Beweiſe, ſagt er, muß man einzeln wol ausführen, die ſchwächern kurz aneinander drängen. — Wenn man einen beſchuldiget, er habe einer Erbſchaft halber einen Mord begangen,** (und hätte z. E. den Hauptbeweis durch wahrſcheinliche Zeugniſſe geführt: ſo kann man, wenn die Umſtände ſo ſind, folgende Gründe noch hinzufügen:) **Du hatteſt Anwartſchaft darauf, du warſt in Noth und damals von deinen Gläubigern am ſtärkſten getrieben; dazu hatteſt du deinen Erblaſſer damals beleidiget, und wußteſt, daß er das Teſtament eben ändern wollte.** Man begreift leicht, daß ſolche geſchloſſene Gründe eine Sache außer Zweifel ſetzen müſſen, von welcher man ſchon durch andre ſtärkere Anzeigen beynahe überzeuget worden.

Sind aber die Beweiſe ſo beſchaffen, daß die ſchwächern den ſtärkern zur Grundlage dienen, daß ſie erſt dem Zuhörer vorläufig einige Zweifel benehmen, ihn in die Denkungsart ſetzen, die zur Würkung der ſtärkſten Beweiſe nöthig iſt, ſo muß die erwähnte

Ordnung nothwendig umgekehrt werden.

Beweisarten.

Es iſt nicht genug, daß der Redner die Gründe gefunden habe, aus welchen die Wahrheit oder Wahrſcheinlichkeit einer Sache erkennt wird; er muß dieſe Gründe ſo zu behandeln und ſo vorzutragen wiſſen, daß ſie ihre völlige Würkung thun; dieſes iſt eigentlich das vornehmſte in der Kunſt zu beweiſen *). Die Beweisgründe hat der Redner mit dem Philoſophen und mit dem gemeinen Mann gemein; aber ihre Behandlung, die Art ſich ihrer zu bedienen, iſt ihm eigen. Dadurch kann er ſich als einen großen Redner zeigen, daß er ſo gründlich als der Weltweiſe, obgleich nicht ſo abſtrakt und nicht ſo genau methodiſch; ſo einfach, als der gemeine Mann, aber nicht ſo nachläßig und ſo wankend, in ſeinen Beweiſen iſt.

Zu dieſer redneriſchen Behandlung der Beweiſe gehören verſchiedene Dinge: die Form des Beweiſes an ſich ſelbſt; die Auszierung und Ausführung; der Ton und Vortrag deſſelben. Hier iſt von dem erſten Punkt, nämlich der Form des Beweiſes, die Rede.

Die Beweisarten ſind für den Redner dieſelben, die der Philoſoph braucht: alle Arten der Vernunftſchlüſſe nach ihren mannigfaltigen Formen und Geſtalten. Jede Rede, oder ein Theil derſelben, darinn der Beweis einer Sache ausgeführt wird, muß ſich in einen Vernunftſchluß auflöſen laſſen, der, wenn der Redner gründlich geweſen iſt, ſowol in der Materie, als in der Form ſeine völlige Richtigkeit habe. Nun giebt es, wie bekannt, ungemein viel Arten ſolcher Vernunftſchlüſſe, deren jeder ſeine eigene Form und Geſtalt hat. Der Redner muß diejenige zu wählen wiſſen, die der beſondern Beſchaffenheit ſeiner Materie am gemäßeſten und zugleich für ſeine Zuhörer die einleuchtendſte iſt. Der Philoſoph ſieht in der Wahl der Beweisart auf Kürze und Deutlichkeit, der Redner aber auf Klarheit und Sinnlichkeit.

Alſo iſt der Grundriß einer jeden Abhandlung der beweiſenden Rede, oder eines Haupttheils derſelben, allemal ein Vernunftſchluß von drey oder zwey Sätzen. Dieſen zu erfinden iſt die erſte Arbeit des Redners. Wenn Cicero gegen den Cäcilius beweiſen will, daß er und nicht dieſer zum Ankläger des Verres müſſe beſtellt werden, ſo macht er dieſen Vernunftſchluß. „Wen der Beleidigte zum Ankläger ſeines Feindes haben will, der muß ihm auch gegeben werden. Nun verlangen die Einwohner Siciliens mich und keinen andern: alſo muß auch ich die Klage gegen den Verres führen.„ Der erſte Theil der Rede iſt eine Ausführung dieſes Vernunftſchluſſes, und ſo verhält es ſich mit jeder beweiſenden Rede.

Da es unendlich weitläuftig ſeyn würde, Regeln für die Wahl jeder beſondern Form der Vernunftſchlüſſe zu ſuchen, ſo begnügen wir uns, die zwey Hauptarten der Beweiſe näher zu betrachten, und das Weſentlichſte, was der Redner dabey zu bedenken hat, anzuführen.

Die zwey Hauptarten der Beweiſe ſind die, welche Cicero mit dem Namen Inductio und Ratiocinatio bezeich-

*) Eſt prudentiae paene mediocris, quid dicendum ſit videre; alterum eſt, in quo oratoris vis illa divina virtusque cernitur, ea quae dicenda ſunt copioſe, ornate, varieque poſſe dicere. Cicero.

bezeichnet*). Die erſtere beſteht darinn, daß man aus ähnlichen Fällen ſchließt; die andere ſchließt aus der nothwendigen Verbindung der Begriffe.

Die **Induction** beſteht alſo darinn, daß man für die Wahrheit, welche man beweiſen will, Fälle ausſucht, in welchen dieſelbe ganz unzweifelhaft und offenbar iſt, hernach aus dieſen beſondern Fällen entweder einen allgemeinen, oder auf einen andern beſondern, jenen ähnlichen Fall, paſſenden Schluß macht. Dergleichen iſt dieſes:

„Wenn ein junger Menſch von „einem Flötenſpieler in ſeiner „Kunſt ſo unterrichtet worden iſt, „daß er ſchon ſehr gut geſpielet „hat, hernach aber von einem „ſchlechten Spieler wieder ver„dorben worden iſt: kann man „denn die Schuld, daß er ſchlecht „ſpielt, auf den erſten Meiſter „legen? — Keinesweges. Oder „wenn ein Hofmeiſter ſeinem Un„tergebenen gute und beſcheide„ne Sitten angewöhnt hat, die„ſer aber ſich hernach durch an„dere wieder zu ſchlechten und „groben Sitten hat verführen „laſſen, wird man dieſer Sitten „halber den erſten Hofmeiſter be„ſchuldigen? — Gewiß nicht. „So wird man auch dem Sokra„tes die Schuld nicht beymeſſen „können, daß die Jünglinge, de„nen er Luſt zur Tugend gemacht „hat, nachher von andern ver„führet worden**).„ Dieſes iſt die Beweisart, deren ſich Sokrates mit ſo glüklichem Erfolg bedient hat. Ihr größter Vortheil beſteht darinn, daß ſie die Erkenntniß der Wahrheit in ein Gefühl derſelben verwandelt. Sie ſchikt ſich ſowol für einfältige als gelehrte Zuhörer; jenen wird ſie durch ihre Faßlichkeit angenehm, dieſen durch das lebhafte Gefühl der Wahrheit und durch den Reiz der Aehnlichkeit*). Mit der Fabel und mit der Allegorie kommt ſie darinn überein, daß ſie ein lebhaftes und unwandelbares Gefühl der Wahrheit erweket.

Die Induction kann verſchiedene Geſtalten annehmen. Sokrates kleidete ſie faſt allezeit in Fragen ein, ſo wie es ſich zur Beredſamkeit des Umganges am beſten ſchiket. Die Moraliſten geben ihr auch eine andere Form, indem ſie einen oder mehr ähnliche Fälle, an denen die Wahrheit leicht zu fühlen iſt, als Beſchreibungen, Gemähl de oder Erzählungen, anbringen und ſo zeichnen, daß der Zuhörer alles vor ſich zu ſehen glaubt.

Bey Behandlung dieſer Beweisart hat der Redner vornehmlich auf folgende Dinge zu ſehen: 1. daß die Wahrheit, wovon er überzeugen will, in den ähnlichen Fällen, die er anführt, völlig offenbar ſey. 2. Daß dieſe Fälle eine vollkommene Aehnlichkeit mit dem Falle haben, über welchen eigentlich das Urtheil des Zuhörers ſoll feſtgeſetzt werden. 3. Daß dieſer nicht gleich merke, wohin die angeführten ähnlichen Fälle zielen, damit er deſto freyer von allem Vorurtheil ſich dem Gefühl des Wahren überlaſſe.

Dazu gehören beſondere redneriſche Gaben, die vielleicht ſeltener ſind als irgend ein anderes Talent des Redners. So wenig glänzendes die vollkommene Induction hat, ſo ſchwer iſt es, dieſelbe zu erreichen. Wer nicht vorzüglich die Gabe hat, von den gemeinſten Dingen, nicht nur oh-

*) Omnis igitur ratiocinatio aut per *inductionem* tractanda eſt, aut per *ratiocinationem.* de Invent. L. I.

**) S. Xenophons Memor. Socr. L. I.

*) S. Aehnlichkeit.

ne Niedrigkeit, ſondern intereſſant zu ſprechen, muß ſich nicht daran wagen; denn die ähnlichen Fälle müſſen nothwendig von Dingen hergenommen werden, die täglich vorkommen, die alſo nicht den geringſten Reiz haben, als den ſie durch die Kunſt des Redners bekommen.

Die zweyte Hauptart der Beweiſe iſt die, welche durch Entwiklung der Begriffe zum Zwek kommt. (Ratiocinatio.) Dieſe haben die Geſtalt eines förmlichen und vollſtändigen Vernunftſchluſſes (Syllogiſmus), der aus zwey Vorderſätzen und dem daraus fließenden Schlußſatz beſtehet. Dieſe Beweisart iſt demnach nicht ſo popular, als die erſtere; ſie iſt mehr philoſophiſch, als redneriſch. Die ganze Abhandlung der Rede, in der ein ſolcher Beweis geführt wird, muß ſich auf drey Sätze bringen laſſen. Die beyden Vorderſätze müſſen, wie aus der Vernunftlehre bekannt iſt, unläugbar ſeyn, wenn die Ueberzeugung folgen ſoll. Daher entſtehen alſo bey dieſer Beweisart die fünf Theile der Abhandlung, deren Nothwendigkeit Cicero gegen einige Lehrer der Redner behauptet *). Der erſte Theil enthält den deutlichen Vortrag des Oberſatzes. Der zweyte Theil enthält die vollkommene Beſtätigung dieſes Satzes. Wenn dieſe ſo vollendet iſt, daß kein Zweifel übrig bleiben kann, ſo folget der Unterſatz, als der dritte Theil: hierauf deſſen Beſtätigung, die den vierten Theil ausmacht; und endlich der Schluß, als der fünfte Theil. Der zweyte und vierte Theil ſind die wichtigſten; deswegen auch die Redner allemal den größten Fleiß auf dieſelben wenden.

*) De Invent. L. I.

Dieſe Beweisart behandelt der Redner anders als der Philoſoph, indem er die Begriffe nie bis auf ihre einfacheſten Theile entwikelt. Er bleibt bey blos klaren Begriffen ſtehen, wenn er ſie nur dem anſchauenden Erkenntniß fühlbar genug machen kann. Hauptſächlich aber unterſcheidet er ſich durch die Art, die Begriffe feſtzuſetzen. Der Philoſoph begnügt ſich, jeden der drey Sätze ſeiner Vernunftſchlüſſe kurz und beſtimmt durch das Subjekt und das Prädicat auszudrüken. Der Redner drükt den Satz auf mehrere Arten, durch Umſchreibung und durch Erweiterung aus; er wiederholt ihn mit andern Worten und in andern Wendungen: er ſucht ihn nicht nur dem Verſtand, ſondern ſo viel möglich auch der Einbildungskraft und dem Gefühl einzuprägen. In Entwiklung der Begriffe bleibt der Redner bey dem Zuſammengeſetzten ſtehen, wo der Philoſoph alles, bis auf das Einfache, zergliedert: eine Beſchreibung, ein Gemählde, ein Beyſpiel, oder ein Bild dienet ihm ſtatt einer Erklärung, wenn nur der Begriff dadurch einen großen Grad der Klarheit bekommt. Der Philoſoph begnüget ſich mit einem Beweisgrund zur Beſtättigung eines Satzes, er ſcheinet gleichgültig zu ſeyn; der Redner führt mehrere an, um das ganze Gemüth von der Wahrheit der Sache einzunehmen; ihm iſt daran gelegen, daß ſeine Zuhörer ſo lange bey jeder Sache verweilen, bis ſie ſich mit aller möglichen Kraft dem Gemüthe eingeprägt hat. Er läßt kein Mittel unverſucht, der Wahrheit neue Kraft zu geben, und füget einen pathetiſchen Beweis hinzu. Dieſer beſteht darinn, daß in dem Zuhörer ſolche Leidenſchaften er-

wekt werden, die für den Schluß ſprechen; Mitleiden mit dem Beklagten, Zorn gegen den Ankläger ꝛc. So macht er aus einem Vernunftſchluß, den der Philoſoph in einem Athem vorbringt, eine lange Rede, in welcher wechſelsweiſe Verſtand, Einbildungskraft und Empfindung für die Wahrheit der Sachen intereßirt werden.

Beweisgründe.

Zugeſtandene oder offenbare Wahrheiten, aus welchen der Beweis andrer, in Zweifel gezogener Wahrheiten hergeleitet oder wahrſcheinlich gemacht wird. Wenn in einer Klagſache jemand eines Diebſtahls beſchuldiget wird, und der Ankläger die Wahrheit der Beſchuldigung damit erweiſen will, daß der Beklagte ſeit der Zeit des geſchehenen Diebſtahls reich iſt, da er ſonſt arm geweſen, ſo iſt dieſe ſchnelle Veränderung der Armuth in Reichthum der Grund des Beweiſes. Die Erfindung der Beweisgründe iſt ein wichtiger Theil der Beredſamkeit: deßwegen haben auch die alten Lehrer der Redner, beſonders Ariſtoteles und Cicero, weitläuftig von dieſer Sache geſchrieben.

Die Erfindung der Beweisgründe wird dadurch ſehr erleichtert, daß man dem Redner die Quellen anzeiget, aus welchen in verſchiedenen Fällen die Beweisgründe zu ſchöpfen ſind.

Es giebt überhaupt zwey Wege, eine Sache zu erweiſen: die Erfahrung, und die Vernunftſchlüſſe. Beweiſe durch Vernunftſchlüſſe nennten die Alten überlegte, durch Kunſt geführte Beweiſe, da ſie die, welche aus der Erfahrung genommen werden, unkünſtliche hießen. Dieſe ſind Zeugniſſe, Documente und Schriften. Die Quellen der andern ſind mannigfaltig, und bedürfen einer nähern Erforſchung.

Es giebt ebenfalls zwey Hauptwege, eine Sache vernunftmäßig zu beweiſen: einen geraden, der ohne alle Umſchweife zum Zwek führet, und einen Umweg, welcher vorher auf andere Wahrheiten leitet, von denen hernach ein gerader Weg zu derjenigen hinführt, die zu erweiſen iſt. Man betritt den geraden Weg, wenn man den Beweis unmittelbar aus der Natur der Sache, wovon die Rede iſt, herleitet, und man nimmt den Umweg, wenn man etwas, das außer der Hauptſache liegt, zum Grunde des Beweiſes legt, und hernach hieraus durch natürliche Verbindung zur Hauptſache kommt. In Fragen, die gewiſſe Vorfälle, oder geſchehene Sachen betreffen, kann man oft aus genauer Betrachtung der vorgegebenen Sache und ihrer Umſtände zeigen, daß das Vorgeben falſch iſt. Dies iſt der gerade Weg zu beweiſen. Liegt in der Sache ſelbſt nichts, woraus der Beweis könnte geführt werden, ſo findet ſich oft, zu demſelben Behuf, etwas außer ihr. Man beweiſt nämlich, daß die Sache, wenn ſie wahr wäre, dieſe oder jene Folge hätte nach ſich ziehen müſſen, und zeiget, daß dieſes nicht geſchehen. Daraus ſchließt man, daß alſo das Vorgeben falſch ſey; dies iſt ein Umweg. Eben dieſes hat auch in Fällen ſtatt, wo die Beſchaffenheit einer Sache unterſucht wird. Nämlich die Beſchaffenheit der Sache, welche man erhärten will, wird entweder aus der Natur der Sache geradezu erwieſen, oder man erweiſt die Richtigkeit einer andern Sache, und zeigt hernach,

daß aus dieſer auch jene nothwendig folge.

Wir müſſen aber, um dieſe Sache näher zu beleuchten, die beſondern Fälle dieſer beyden Hauptgattungen der vernunftmäßigen Beweiſe betrachten. Dasjenige, was man beweiſen will, läßt ſich allemal auf einen einfachen Satz bringen, in welchem von einer Sache etwas geſagt wird; das iſt, nach den Ausdrüken der Schulen zu reden, wo ein Subjectum und ein Praedicatum iſt. Mithin kann der Redner ſich umſehen, ob die Natur des einen oder des andern ihm den beſten Grund zum Beweis abgebe. Er wird bald ſehen, welche von beyden ihn am ſicherſten zum Zwek führen. Wir wollen ſetzen, der Redner habe unternommen, einen der Verrätherey gegen den Staat angeklagten zu vertheidigen: ſo iſt der Satz, den er zu beweiſen hat, dieſer: Dieſer Mann hat den Staat nicht verrathen. Der Beweis ſoll aus der Natur der Sache genommen werden.

Hiebey iſt offenbar, daß der Redner entweder den Begriff des Staats, oder den Begriff des Verraths zum Grunde legen kann. Findet er, daß die That, wenn ſie gegen den Staat unternommen wäre, würklich eine Verrätherey wäre, ſo muß er ſuchen zu beweiſen, daß ſie nicht gegen den Staat, ſondern gegen gewiſſe Perſonen unternommen worden; z. E. gegen einige Glieder der Regierung, die man nicht mit dem wahren Souverain verwechſeln muß. Iſt aber der Fall ſo, daß die Handlung würklich den Staat betrifft: ſo muß der Redner ſeinen Beweis aus der Natur der Handlung hernehmen und zeigen, daß ſie fälſchlich eine Verrätherey genennt werde.

Ein nachdenkender Redner kann ſelten lange im Zweifel ſtehen, ob er ſeinen Beweis aus der Natur des Subjecti oder des Praedicati hernehmen ſoll; denn nach genauer Unterſuchung der Sache, wird er bald finden, aus welchem die gröſte Ueberzeugung zu bewürken möglich ſey. Weiß er zum voraus, auf welches von beyden der Ankläger hauptſächlich die Klage gründen wird: ſo iſt ſeine Wahl oft dadurch beſtimmt. Können ihm beyde zu Beweisgründen dienen, und er iſt ungewiß, worauf der Ankläger hauptſächlich beſtehen wird: ſo kann er einen doppelten Beweis führen, den einen aus der Natur des Subjecti, den andern von den Praedicato hergenommen.

Bey einem aus der Natur der Sache hergenommenen Beweis ſetzt Cicero drey beſondere Fälle. Entweder gründet ſich der Beweis auf die ganze Natur und das Weſen der Sache, ſo daß der Redner beweiſen kann, das Weſen derſelben mache ſein Vorgeben nothwendig; oder wenn das Weſen der Sache nicht kann beſtimmt werden, ſo nimmt man alle Eigenſchaften beſonders und zeiget, wie jede den Satz beſtätiget; oder die Hauptſache kommt nur auf eine einzige Eigenſchaft der Sache an, ſo hält man ſich an dieſe allein. Im erſten Fall iſt alſo der Beweisgrund die Sacherklärung (definitio rei); im zweyten die Zergliederung der Sache, wodurch alle ihre Eigenſchaften angegeben werden (partium enumeratio); endlich im dritten Fall iſt der Beweisgrund eine Worterklärung, da man aus dem Namen der Sache, wodurch ihr eine gewiſſe Eigenſchaft beygelegt wird, den Beweis herleitet (ex notatione). Folgende drey

Beyſpiele werden dieſe drey Arten der Beweisgründe erläutern.

Beweis, der aus der Erklärung der Sache hergenommen iſt. „Wenn die Majeſtät des römiſchen Staats in ſeinem Anſehen „und in ſeiner Würde beſteht, ſo „beleidigt der dieſe Majeſtät, welcher den Feinden des römiſchen „Volks ſein Heer überliefert; „nicht der, welcher denjenigen, „der dieſes gethan hat, dem Volke zur Beſtrafung einliefert.„ Hier wird der Beweis auf die Erklärung des Begriffs **Majeſtät** gegründet.

Beweis aus der Zergliederung der Sache. „In dieſen Umſtänden waren nur drey Wege mög„lich. Entweder, man mußte „dem Befehl des Senats gehor„chen; oder man mußte eine neue „Berathſchlagung veranlaſſen; „oder man mußte endlich nach „ſeinem eigenen Gutdünken han„deln. Eine neue Berathſchla„gung zu veranlaſſen, hieß ſich „zu viel herausnehmen; nach „Gutdünken zu handeln, wäre „Vermeſſenheit: alſo blieb nichts „übrig, als dem Befehl des Se„nats zu gehorchen.„

Beweis aus der Worterklärung. „Wenn der ein Conſul „genennt wird, welcher dem Va„terland mit gutem Rath und mit „That beyſteht: was hat denn „**Opimius** anders gethan?„

Kann man auf keinem dieſer geraden und kurzen Wege zum Beweis der Sache kommen, weder durch das Subjectum noch durch das Praedicatum des Hauptſatzes, ſo muß man ſich außer der Sache nach irgend einer Wahrheit umſehen, mit welcher der zu erweiſende Satz in einer ſolchen Verbindung ſteht, daß er ſelbſt aus jener herzuleiten ſey. Hier iſt es nun unmöglich, alle einzelne Fälle ſolcher Verbindungen herzuſetzen. **Cicero** giebt deren dreyzehn an; und **Ariſtoteles**, der jede Frage durch alle Abtheilungen erſchöpfen wollte, zählt über dreyhundert. Wir überlaſſen jedem, dieſe Dinge in den Topicis dieſer Lehrer ſelbſt nachzuſehen.

Iſt der Redner ein Mann, der ſich lang in Unterſuchung der Wahrheit geübt hat, ſo werden ihm ohne künſtliche Hülfsmittel die Dinge einfallen, welche mit ſeiner Hauptfrage in Verbindung ſtehen; beſonders, wenn er ſich überhaupt auf die Art, wie wir im Art. **Erfindung** gezeigt habe, im Erfinden geübt hat. Wir wollen alſo hier nicht weiter gehen, als daß wir dieſe Materie mit einem guten Beyſpiel erläutern.

Es iſt keine Wahrheit, ſie gehöre in die Claſſe der Begebenheiten, oder unter die Erforſchungen der Vernunft, die nicht entweder in weſentlichen oder zufälligen Dingen mit andern Wahrheiten in irgend einer Art der Beziehung ſtehe. Es müſſen andre Dinge ihr vorgehen, oder zugleich neben ihr ſeyn, oder darauf folgen. Eine Begebenheit muß Veranlaſſung, Gelegenheit, Urſachen gehabt haben; ſie ſteht mit der Zeit und andern zugleich vorhandenen Umſtänden in Verbindung; ſie hat endlich ihre Folgen. So muß auch ein Satz der Vernunft ſeine Gründe haben, aus denen er begreiflich wird; es müſſen andre Wahrheiten zuvor erkannt geweſen ſeyn, ehe er hat können erkannt werden; er muß gewiſſe Folgen haben. Iſt der Satz unſtreitig wahr, ſo müſſen alle die, welche ihm entgegen ſtehen, falſch ſeyn: alle die aber, welche er vorausſetzet, wahr.

Wenn

Wenn alſo die deutlichen Begriffe von dem Subjecto und Praedicato des Hauptſatzes entweder fehlen, oder nicht ausführlich genug ſind, die Sache zu beweiſen; oder wenn in einer geſchehenen Sache nichts widerſprechendes iſt, wenn ſie nicht kann geläugnet werden, um einen Beklagten zu retten; wenn ſein Charakter nichts zu ſeiner Vertheidigung an die Hand giebt: ſo muß man alsdenn auf alle Dinge acht haben, die mit der Haupturſache in irgend einer Verbindung ſtehen, oder eine Beziehung auf ſie haben.

Wir wollen demnach in einer Frage, die von Vernunftſchlüſſen abhängt, ſetzen, man wolle erweiſen, daß eine begangene That nicht gegen die Geſetze ſtreite, und man habe ſich vergeblich bemüht, in der Natur der Handlung, und in dem Sinn der Geſetze, etwas zur Entſchuldigung zu entdeken, ſo wird man auf andere Sachen, worauf die Geſetze oder die Handlung ſich beziehen, denken müſſen. Man beweiſt z. E. daß die Handlung einerley iſt, mit einer andern bekannten, welche jedermann für unſchuldig und rechtmäßig gehalten hat. Oder man beweiſt aus Beyſpielen, daß das Geſetz auf eine gewiſſe Weiſe müſſe verſtanden werden, und zeiget daraus, daß es auf den Fall, wovon geredet wird, nicht gehe. Man kann bisweilen auch aus den offenbar ſchlimmen Folgen, die ein Geſetz haben müßte, wenn es auf gewiſſe Weiſe verſtanden würde, zeigen, daß es auf den vorhabenden Fall nicht gehe.

Eben ſo geht es mit Begebenheiten. Man beweiſt, daß der Beklagte damals, als ſie geſchehen, an einem entlegenen Ort geweſen; daß er unmittelbar vorher, oder nachher, Sachen gethan, wodurch diejenige, der man ihn beſchuldiget, unmöglich, oder höchſt unwahrſcheinlich wird.

(*) Zu dieſem, und den beyden vorhergehenden Artikeln, können benützt werden: De differentia argumentor. rhetor. a logicis, Auct. Paul. Doering, Vit. 1713. 4. —— Von der Form, Wahl, Verbindung und Ordnung der Beweiſe handelt das 4te Buch der Principes pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. — Von dem Vortrage und Führung der Beweiſe, Batteux, in ſ. Cours de Litter. B. 4. S. 56 der Ramlerſchen Ueberſ. — Lawſon, in der 21ten ſ. Vorleſ. über die Beredſamkeit, Th. 2. S. 206 d. Ueberſ. — Prieſtley in der 7ten und 8ten ſ. Vorleſ. über Redekunſt und Kritik, S. 42. d. Ueberſ. — Auch gehört noch das 4te–6te Kap. des 1ten Bandes der Philoſ. of Rhet. des G. Campbell, S. 95 u. f. Lond. 1776. 8. hieher, in welchen Of the Relation which Eloquence bears to Logic and Grammat.; of the different ſources of Evidence, and the different ſubjects, to which they are reſpectively adapted; and of the Nature and Uſe of the ſcholaſtic Art of ſyllogizing enthalten iſt. ——

Bewunderung.
(Schöne Künſte.)

Eine lebhafte Empfindung der Seele, die aus Betrachtung einer Sache entſteht, welche unſre Erwartung übertrifft. Man wird finden, daß bey der Bewunderung immer ein Beſtreben des Geiſtes iſt, die Gründe der Sache, die uns in Verwunderung ſetzet, zu begreifen. Je verborgener ſie ſind, deſto größer wird die Bewunderung, und ſie kommt auf den höchſten Grad, wenn etwas unſern Begriffen widerſprechend ſcheinendes dabey iſt. Wenn

man

man mit Herrn **Home** zwey Arten dieſer Empfindung unterſcheiden, und mit ſeinem Ueberſetzer *) mit den Namen **Verwunderung** und **Bewunderung** belegen will, ſo würde ich der Empfindung, welche aus einer gegen unſre Vermuthung ſich ereignenden Begebenheit entſteht, den Namen Verwunderung beylegen, und die Empfindung, welche aus Betrachtung einer außerordentlichen und unbegreiflichen Kraft entſteht, Bewunderung nennen. Man könnte dieſe einen Affekt des Geiſtes nennen: denn ſie hat mit den Affekten dieſes gemein, daß ſie mit einem lebhaften Beſtreben, ſeine Begriffe zu der Größe, die man vor ſich ſieht, zu erheben, verbunden iſt. Vermuthlich hat **Descartes** deßhalben die Bewunderung unter die Leidenſchaften gezählt. **Wolf** aber hat ſie darum davon ausgeſchloſſen, weil dieſes lebhafte Gefühl mit keiner offenbaren Zuneigung oder Abneigung gegen die bewunderte Sache verbunden iſt, ob ſich gleich etwas dieſem ähnliches dabey zu zeigen ſcheinet.

Wie dem aber ſeyn mag: ſo iſt dieſes offenbar, daß die Bewunderung eine der lebhafteſten Empfindungen ſey, die zur Beförderung des Guten, und zur Vermeidung des Böſen fürtreffliche Dienſte thun kann. Und in ſo fern iſt ſie eine von den Empfindungen, welche die Künſte vorzüglich müſſen zu erweken ſuchen. Sie wird aber eben ſo wol durch einen hohen Grad des Böſen, als des Guten hervorgebracht. Die außerordentliche Bosheit des Satans bey **Milton**, und **Klopſtock**, oder gewiſſer Menſchen in den Trauerſpielen des **Shakeſpear**, ſetzet uns eben ſo ſtark in Bewunderung, als die erhabenen Charaktere der Helden in dem Guten. Jenes würkt Abſcheu und Verwünſchung, dieſes Ehrfurcht und Beſtreben zur Nachahmung des Guten. Dieſes alles iſt ſo offenbar und ſo bekannt, daß es keiner weitern Ausführung bedarf.

Wir können alſo gleich dieſe Regel feſtſetzen, daß der Künſtler die Gelegenheit, uns in Bewunderung zu ſetzen, niemal muß ungenützt vorbey gehen laſſen. Die Gelegenheiten zeigen ſich überall, wo große Charaktere und große Handlungen können vorgeſtellt werden: im epiſchen Gedicht, im Trauerſpiel, in der Ode, im hiſtoriſchen Gemählde, in Abbildung einzeler Perſonen durch den Pinſel oder durch den Meiſſel, und in ernſthaften Arten der Muſik. Die beſondern Quellen des Wunderbaren haben wir an einem andern Orte beſchrieben *).

Der Künſtler, welcher Bewunderung erregen will, muß nicht nur die Quellen des Wunderbaren kennen, er muß ſelbſt groß denken und groß fühlen: gemeine Künſtler erreichen dieſen Grad der Würkung niemal. Wem die Natur die Größe der Seele nicht gegeben hat, der unternehme es nicht, uns in Bewundrung zu ſetzen. Der, dem in der Natur alles ſcherzt und lacht, oder dem in den Handlungen der Menſchen und in den Begebenheiten, alles eine poßierliche Seite hat; der, der überall Witz und ein feines Spiel der Phantaſie ſucht; wen eine angenehme Blume oder eine liebliche Gegend mehr rühret, als ein rauſchendes Waſſer oder ein wildes Felsgebürge: alle dieſe würden ſich vergeblich bemühen, unſre

*) S. Homes Grundſätze der Critik 1. Th. S. 343. der deutſchen Ueberſetzung von 1763.

*) S. Wunderbar.

unſre Bewunderung zu erweken. Hat aber die Natur die Anlage zum Großen in die Seele geleget, ſo kann ein ernſtliches Nachdenken über die größten Gegenſtände in der Natur und in den Sitten, eine fleißige Uebung alles auf große Geſichtspunkte zu führen, der Umgang mit großmüthigen Männern, fleißiges und ernſthaftes Studium der erhabenſten Werke der Künſte, deſto fähiger machen, durch ſeine Werke Bewunderung zu erweken.

Von Bewunderung handelt, nächſt dem, von Hrn. Sulzer, angeführten Home, noch Hr. Riedel in ſeiner Theorie XI. S. 155 u. f. 1te Ausg. — S. übrigens den Artikel Erhaben.

Beyſpiel.
(Redende Künſte.)

Jede Vorſtellung des Allgemeinen durch das Beſondere, kann in weitläuftigem Sinn ein Beyſpiel genennet werden; in ſo fern gehören die äſopiſche Fabel, die Parabel, die Allegorie, zum Beyſpiel. In der engern Bedeutung aber iſt es ein beſonderer Fall, in der Abſicht angeführt, daß das Allgemeine der Art, oder der Gattung, wozu er gehört, mit Vortheil daraus erkennt werde.

Man bedient ſich des Beyſpiels ſowol in der gemeinen und täglichen Rede, als in dogmatiſchen Schriften ſehr häufig, um allgemeine Säze, Regeln, Erklärungen durch daſſelbe zu erläutern: ſo wie die Rechenmeiſter, wenn ſie eine Regel geben, ſogleich einen beſondern Fall anführen, an dem ſie dieſelbe Stük für Stük erklären. Die Redner und Dichter haben ſelten nöthig, Beyſpiele in dieſer Abſicht anzuführen, weil ſie ſelten ſolche allgemeine und abſtrakte Dinge vorbringen, die ohne Beyſpiele nicht deutlich genug gefaßt würden. Dennoch brauchen ſie das Beyſpiel ſehr häufig, um dasjenige, was an ſich ſelbſt ſchon verſtändlich genug iſt, mit äſthetiſcher Kraft zu ſagen und recht ſinnlich zu machen.

Die Anmerkung, daß jeder des andern Zuſtand für beſſer hält, als den ſeinigen, iſt an ſich ſchon verſtändlich genug; dennoch drükte Horaz ſie durch Beyſpiele aus:

O! fortunati mercatores, gravis annis
Miles ait, multo iam fractus membra labore.
Contra Mercator, navim jactantibus auſtris,
Militia eſt potior. — —
Agricolam laudat juris legumque peritus.
— —
Ille — —
Solos felices viventes clamat in urbe *).

Die Würkung des äſthetiſchen Beyſpiels iſt verſchieden. Es kann dienen, die allgemeine Wahrheit, zu deren Behuf es angeführt worden iſt, auf eine äſthetiſche Art zu beweiſen, indem es uns Fälle zu Gemüthe führt, die wir erlebt haben, die uns alſo die Wahrheit fühlbar machen. Von dieſer Art iſt das angeführte. Denn wer einige Erfahrung hat, muß dergleichen Reden würklich gehört haben. Dieſe Art, Wahrheiten, die jeder aus beſondern Fällen unmittelbar abnehmen kann, durch Anführung ſolcher Fälle, als Beyſpiele, einzuprägen, iſt durch die ganze Beredſamkeit und Dichtkunſt von ſehr großem Nutzen. Im Grunde iſt es eine Beweisart durch Induction **), und die beſte Art zu überzeugen. Dergleichen Beyſpiele

*) Serm. I. 1.
**) S. Beweisarten.

ſpiele kann man **beweiſende Beyſpiele** nennen; insgemein werden viele nach einander angeführt. Man kann ſie hinter dem Satz, deſſen Beweis ſie ſind, anführen, oder demſelben vorhergehen laſſen. Die Geſchiklichkeit, ſolche Beyſpiele gut zu wählen, und (nach Beſchaffenheit der Umſtände) kurz oder naiv, oder nachdrüklich, oder mahleriſch vorzutragen, iſt eines der wichtigſten Talente der Moraliſten.

Bisweilen dienen ſolche Beyſpiele, wenn mehrere hinter einander kommen, blos dazu, daß der Leſer Zeit habe, ſich die allgemeine Wahrheit, an welcher er ohnedem nicht zweifeln würde, durch die Wiederholung derſelben, deſto ſicherer einzuprägen, damit ſie unvergeßlich bleibe. Daher werden bisweilen die gemeineſten und bekannteſten W a h r h e i t e n von mehrern Beyſpielen begleitet, nur daß der Leſer ſich dabey aufhalte. Was iſt bekannter, als daß der, der einmal geſtorben iſt, für immer todt iſt? Aber Horaz führt Beyſpiele davon an:

Cum ſemel occideris, et de te ſplendida Minos
Fecerit arbitria,
Non Torquate genus, non te facundia, non te
Reſtituet pietas:
Infernis neque enim tenebris Diana pudicum
Liberat Hyppolytum;
Nec Lethaea valet Theſeus abrumpere caro
Vincula Pirithoo *).

Man könnte dieſe Beyſpiele **verweilende** Beyſpiele nennen; weil ſie durch die Verweilung bey einer bekannten Wahrheit ſie tiefer einprägen. Man trifft nirgend mehr Beyſpiele dieſer Art an, als beym Ovidius, dem gleich bey jedem allgemeinen Satz hundert beſondre Fälle ins Gedächtniß kommen.

Bisweilen dienet das Beyſpiel, der Wahrheit, die es enthält, einen Schmuk zu geben, wodurch ſie reizender wird. So braucht Horaz, anſtatt der vorher angeführten lehrenden Beyſpiele, für dieſelbe Wahrheit ein andermal **naive, mahleriſche**:

Optat ephippia bos piger; optat arare caballus.

Von dieſer Art ſind auch dieſe Beyſpiele des **La Fontaine** von der Wahrheit, daß jeder Menſch ſucht ſich über ſeinen Stand zu erheben:

Tout bourgeois veut batir comme les grands Seigneurs,
Tout petit prince a des Ambaſſadeurs,
Tout Marquis veut avoir des pages.

Dieſe Art des Beyſpiels, das der Vorſtellung eine beſonders kräftige Geſtalt oder Farbe giebt, um ſie dem Gemüthe deſto lebhafter einzuprägen, hat wieder gar vielerley Formen, die ſich nicht alle entwikeln laſſen. So hat folgende Art des Beyſpiels eine ungemeine Kraft. Horaz will die allgemeine Lehre anbringen, daß Ueppigkeit und großer Aufwand ſich nicht einmal durch groſſen Reichthum entſchuldigen laſſen. Anſtatt blos allgemein zu ſagen: **das Geld könnte beſſer angewendet werden**, ſagt er dieſes in Beyſpielen, die er noch dazu in dringenden Fragen vorträgt:

Cur eget indignus quiſquam, te divite? quare
Templa ruunt antiqua Deum?
Cur, improbe, carae,
Non aliquid patriae tanto emetiris acervo *)?

Die Beyſpiele können nach der beſondern Abſicht, die man dabey hat, allgemeiner ſeyn, oder aus ganz

*) Od. Lib. IV. 7.

*) Sermon. II. 2. 103.

ganz einzeln Fällen genommen werden; ſie können erdichtet oder wahr ſeyn. Darüber laſſen ſich keine Regeln geben; Redner und Dichter müſſen fühlen, was ſich zu ihrer Abſicht am beſten ſchiket. Eine beſondre Kraft haben die Fälle, da man erſt allgemeine Beyſpiele anführt, und dieſelben dann noch mit einem einzelen, dem Zuhörer gegenwärtig vor Augen liegenden Fall beſtätiget. So kann ein Redner, der von Unglüksfällen geſprochen hat, und dann ſich ſelbſt noch als ein beſonders Beyſpiel anführt, gewiß ſeyn, Mitleiden zu erweken. Man erwäge, wie rührend folgendes iſt: Cum ſaepe antea, Iudices, ex aliorum miſeriis et ex meis curis laboribusque quotidianis, fortunatos eos homines iudicarim, qui remoti a ſtudiis ambitionis otium ac tranquillitatem vitae ſecuti ſunt, tum vero in his L. Muraenae tantis tamque improviſis periculis, ita ſum animo affectus, ut non queam ſatis, neque communem omnium noſtrum conditionem, neque huius eventum fortunamque miſerari: qui primum, dum ex honoribus continuis familiae maiorumque ſuorum, unum aſcendere gradum dignitatis coactus eſt, venit in periculum, ne et ea quae relicta, et haec quae ab ipſo parata ſunt, amittat. Deinde propter ſtudium novae laudis, etiam in veteris diſcrimen adducitur *).

Je näher vor unſern Augen die Fälle liegen, die als Beyſpiele angeführt werden, deſto größer iſt ihre Kraft, fürnehmlich aber iſt dieſes von **rührenden** und **pathetiſchen** Beyſpielen zu verſtehen. So wie ein Unglüksfall, der in einem entfernten Lande ſich zugetragen hat, uns weniger rührt, als der in unſerm Vaterlande geſchehen, und der am allermeiſten, der ſich in unſrer Nachbarſchaft und vor unſern Augen ereignet; ſo iſt es auch mit den Beyſpielen.

*) Cic. Or. pro Muraena c. 17.

Beywort.
(Redende Künſte.)

Ein Wort, welches einem andern, das den Hauptbegriff der Vorſtellung enthält, hinzugefüget wird, um dem Hauptbegriff eine äſthetiſche Einſchränkung zu geben. In folgender Beſchreibung, die **Haller** von einem Spiel des Landmanns in den Alpen, giebet,

Dort fliegt ein **ſchwerer** Stein
nach dem **geſtekten** Ziele,
Von **ſtarker** Hand beſeelt, durch
die **zertrennte** Luft,

ſind die durch andere Schrift ausgezeichneten Worte, Beywörter. Man kann ſie weglaſſen, ohne daß die Hauptvorſtellung dadurch in ihren weſentlichen Theilen Schaden leidet: allein ſie dienen, dieſe Hauptvorſtellung durch Nebenbegriffe äſthetiſch, das iſt, ſinnlicher zu machen.

Es giebt eine andre Art Beywörter, die man grammatiſche nennen könnte, weil ſie das ſind, was die Grammatiker Adjectiva nennen, und die man mit den äſthetiſchen nicht verwechſeln muß. Sie ſind nothwendig zu dem eigentlichen Sinn der Rede, die äſthetiſchen aber zufällige Beſtimmungen deſſelben. Wenn der angeführte Dichter ſagt:

Denn ein geſezt Gemüth kann Galle ſüſſe machen,
Da ein verwöhnter Sinn auf alles
Wermuth ſtreut.

ſo ſind die Wörter **geſezt** und **verwöhnt**, grammatiſche, nicht äſthetiſche Beywörter. Denn ſie ſind zu dem Ausdruk des Hauptbegriffs nothwendig: er fehlt ganz, die Rede hat keinen Sinn mehr, wenn man ſie wegläßt.

Außer

Außer dieſen beyden Arten giebt es noch eine dritte, welche die Grammatiker Nomina patronymica nennen, die hauptſächlich dazu dienen, die Namen der Perſonen mit einem Ehrentitel zu begleiten. So iſt der Ausdruk Pius Aeneas, ποτνια Ἥρη u. d. gl. Dieſe werden faſt allezeit gebraucht, ſo oft die Hauptnamen der Perſonen genennt werden, ohne daß man dabey eine beſondre äſthetiſche Abſicht hat.

Die äſthetiſchen Beywörter, welchen man ſonſt den Namen Epitheta giebt, dienen demnach, Vorſtellungen, die ohne ſie ſchon durch die Hauptwörter richtig bezeichnet ſind, durch Nebenbegriffe einen äſthetiſchen Werth zu geben. Wenn man in ihrer Wahl glüklich iſt, ſo kommt oft die gröſte Kraft der Vorſtellung von ihnen her. Z. Ex.

Illi robur et aes triplex
Circa pectus erat, qui *fragilem truci*
Commiſit pelago ratem.
Hor. I. 3.

Sie gehören überhaupt in die Claſſe der **Ausbildungen**, von denen wir in einem eigenen Artikel gehandelt haben.

Eben die Grundſätze, nach welchen ein verſtändiger Künſtler die Ausbildungen beurtheilt, dienen uns, den rechten Gebrauch und die Beſchaffenheit der Beywörter zu beſtimmen. Man kann leicht zu viel oder zu wenig darinn thun; und ſo wie die Ausbildung uns überhaupt von dem Verſtand des Künſtlers einen vortheilhaften oder nachtheiligen Begriff giebt, ſo thut es, in Anſehung des Dichters, der Gebrauch dieſer Beywörter.

Wie etwa große Männer nicht beſſer, als mit ihren bloßen Namen, können genennet werden, ſo giebt es auch Vorſtellungen, die ſchon in ihrer Anlage, in ihren weſentlichſten Theilen groß und vollkommen äſthetiſch ſind, und deßwegen in dem Ausdruk keine Auszierung durch Beywörter nöthig haben; vielmehr würden ſie dadurch geſchwächt werden. Um dieſe Anmerkung zu erläutern, wollen wir folgende Stelle, aus Herrn **Ramlers** Paſſions-Cantate, dem Leſer vorhalten:

Gethſemane! Gethſemane! wen hören deine Mauren
So bange, ſo verlaſſen trauren?
Iſt das mein Jeſus?
Beſter aller Menſchenkinder!
Du zagſt, du zitterſt gleich dem Sünder,
Dem man ſein Todesurtheil ſpricht.

Dieſe ganze Vorſtellung hat etwas Großes, das durch keine Nebenbegriffe kann verſtärkt werden. Hätte der Dichter etwa geſagt: Und dies iſt mein **göttlicher** Jeſus? — Du zitterſt gleich dem **elenden** Sünder, dem man ſein **gerechtes** und **fürchterliches** Todesurtheil ankündiget: — ſo hätte aller Aufwand dieſer Beywörter, die Vorſtellung nicht nur nicht verſtärkt, ſondern geſchwächt.

Wenn Cäſar, da er den Brutus unter ſeinen Mördern erblikt, ihm zuruft: **Auch du, Brutus!** ſo ſagt dieſes, alles was der Diktator hier ſagen will, in der vollkommenſten Stärke; und wenn man dem Brutus ein Beywort geben wollte: **Auch du mein väterlich geliebter, mein ſo ſehr verpflichteter Brutus**, ſo würde die Stärke der Rede nicht das geringſte gewinnen. In dergleichen Fällen muß man ſich der Beywörter gänzlich enthalten.

Auch in dem entgegengeſetzten Fall, bey Vorſtellungen, welche nur des Zuſammenhangs halber da ſind, und die der Dichter mit

Fleiß etwas aus den Augen weggeſetzt, würde man die Beywörter ſehr zur Unzeit anbringen. Die Mahler ſetzen oft in einem Hintergrund, oder im ſtärkſten Schatten einzele Figuren oder Gruppen hin, die blos des Zuſammenhangs halber, oder eine ſonſt leere Stelle auszufüllen, da ſind. Dieſe können ſie durch keinen lebhaften Pinſelſtrich erheben, weil ſie ſonſt zu ſtarke Würkung thäten, und das Auge von weſentlichen Gegenſtänden abzögen. Eben dieſe Beſchaffenheit hat es mit einigen Vorſtellungen in redenden Künſten. Was ſeiner Natur nach in der Dämmerung liegen muß, das ſoll nicht ans Licht gebracht werden. Wenn ein Dichter uns auf die Handlungen eines ſtreitenden Helden aufmerkſam machen will, ſo muß er ſich hüten, durch ein unzeitiges Beywort die Aufmerkſamkeit auf das Geraſſel ſeines Wagens, oder das Stampfen ſeines Pferdes, zu lenken.

Die größte Vorſichtigkeit im Gebrauch der Beywörter, hat man da nöthig, wo man andre Perſonen redend einführt. Man muß auf das genaueſte erwägen, wie viel einzele Begriffe nothwendig in den Vorſtellungen der redenden Perſon liegen, und gerade nur ſo viel ausdrüken. Man muß allezeit daran denken, daß die Beywörter den Hauptwörtern untergeordnet ſind. Wo dieſe ſchon alles ſagen, was an dieſem Orte, nach dieſen Umſtänden, hinreichend iſt, da muß jedes Beywort vermieden werden.

In der Geſchichte des Geſchmaks älterer und neuerer Zeiten findet man, daß ein Ueberfluß der Beywörter allemal die erſte Anzeige des ſich verderbenden Geſchmaks geweſen iſt. In Griechenland, in Rom und in Frankreich, hat ſich dieſer Ueberfluß gezeiget, ſo bald die goldnen Zeiten der Dichtkunſt und Beredſamkeit anfiengen, einer verdorbenen Periode Platz zu machen.

Dieſemnach muß der Gebrauch der Beywörter, auf die Fälle eingeſchränkt werden, wo die Vorſtellung durch die Hauptbegriffe noch nicht äſthetiſch genug iſt. Und damit wir ihren Gebrauch deſto beſtimmter anzeigen können, müſſen wir uns erinnern, daß der äſthetiſche Stoff von dreyerley Art iſt; daß er entweder die Phantaſie mit lebhaften Bildern anfüllt, oder dem Verſtand helle und große Begriffe darbietet, oder die Empfindung erregt.

Nach dieſer dreyfachen Abſicht müſſen die Beywörter gewählt werden. Entweder zeichnen ſie uns die Sachen ſinnlich vor, oder ſie erhellen und verſtärken unſre Begriffe, oder ſie reizen die Empfindungen.

Sinnliche und mahleriſche Beywörter ſind da, wo man würklich durch die Rede mahlen will, ganz unentbehrlich, weil ohne ſie das Gemählde entweder die kleinen Umſtände nicht ausdrükt, oder durch weitläuftigere Bezeichnung derſelben ſehr langweilig ſeyn würde. Man überlege, um dieſe Anmerkung völlig zu faſſen, folgende Stelle:

Er treibt den trägen Schwarm von ſchwer beleibten Kühen,
Mit freudigem Gebrüll, durch den bethauten Steg;
Sie irren langſam um, wo Klee und Mutten blühen,
Und mähn das zarte Gras mit ſcharfen Zungen weg.

Läßt man die Beywörter weg, ſo fehlt dem Gemählde das wahre Leben; will man die Umſtände, die durch ſie bezeichnet werden, anders vorſtellen, ſo wird man langweilig.

Will

Will man nicht mahlen, ſondern etwas ſtark, neu, kurz, oder naiv ſagen: ſo können auch dazu die Beywörter die beſten Mittel abgeben. Will man rühren, durch welche Gattung des Leidenſchaftlichen es ſey, ſo können wohlgewählte Beywörter ungemeine Dienſte dabey thun.

Ueberhaupt alſo ſind ſie zu gar allen Gattungen der äſthetiſchen Kraft die beſte Würze, die den Hauptvorſtellungen den größten Nachdruk geben. Hingegen iſt auch nichts abgeſchmakteres, als eine von ſchwachen, unbeſtimmten, oder müßigen Beywörtern angefüllte Schreibart. Auch die iſt zu verwerfen, da die Beywörter zwar nicht müßig ſind, aber Nebenbegriffe ausdrüken, die den Hauptzwek nichts angehen, ſondern blos den Witz und beſondere Einfälle des Redners oder Dichters anzeigen ſollen.

Wie die Dichtkunſt überhaupt ſinnlicher iſt, als die Beredſamkeit, ſo bedienet ſie ſich der Beywörter auch häufiger, als dieſe. Deſto mehr aber muß der Dichter ſich hüten, daß ihn der Vers nicht verleite, ſich derſelben ohne Noth zu bedienen. Dazu kann inſonderheit der Hexameter leicht verführen. Beyſpiele davon ſind ſo leicht anzutreffen, daß es unnöthig iſt ſolche hier anzuführen.

Bezifferung.
(Muſik.)

Die Bezeichnung der Accorde des Generalbaſſes, durch Ziffern oder durch andre Zeichen. Derjenige, welcher den Generalbaß ſpielt, ſchlägt mit der linken Hand die Töne des Baſſes an, mit der rechten Hand aber die, zu den Baßtönen gehörigen, Accorde. Man iſt gewohnt, nur die Baßtöne durch Noten auszudrüken, die Accorde aber durch Ziffern, welche über die Baßnoten geſetzt werden. Es giebt zwar Spieler, die ſich berühmen, den Generalbaß ohne Bezifferung richtig zu ſpielen; allein dieſes iſt nur alsdann möglich, wenn ſie die Partitur des Tonſtüks vor ſich haben. Da es eine ganz bekannte Sache iſt, daß über einerley Baß mehrere, ganz von einander abgehende, Harmonien können genommen werden: ſo iſt offenbar, daß der Generalbaßſpieler ohne Bezifferung nicht wiſſen kann, welche von allen möglichen Harmonien der Tonſetzer gewählt hat, und es geſchieht nur von ohngefähr, wenn er die wahre trifft. Wir wollen denen, die ſich berühmen, einen unbezifferten Generalbaß richtig zu ſpielen, das Urtheil eines der größten Meiſter zur Warnung anführen. „Wir ſehen allenthalben, (ſagt er) daß zu einem guten Accompagnement noch ſehr viel gehöre, wenn auch die Bezifferung ſo iſt, wie ſie ſeyn ſoll. Es erhellet hieraus das Lächerliche der Anfoderung, unbezifferte Bäſſe zu accompagniren; und man ſieht zugleich die Unmöglichkeit ein, die letztern dergeſtalt abzufertigen, daß man nur einigermaßen zufrieden ſeyn könnte*). Es iſt alſo nicht zu zweifeln, daß die Bezifferung des Generalbaſſes eine ganz nothwendige Sache ſey.

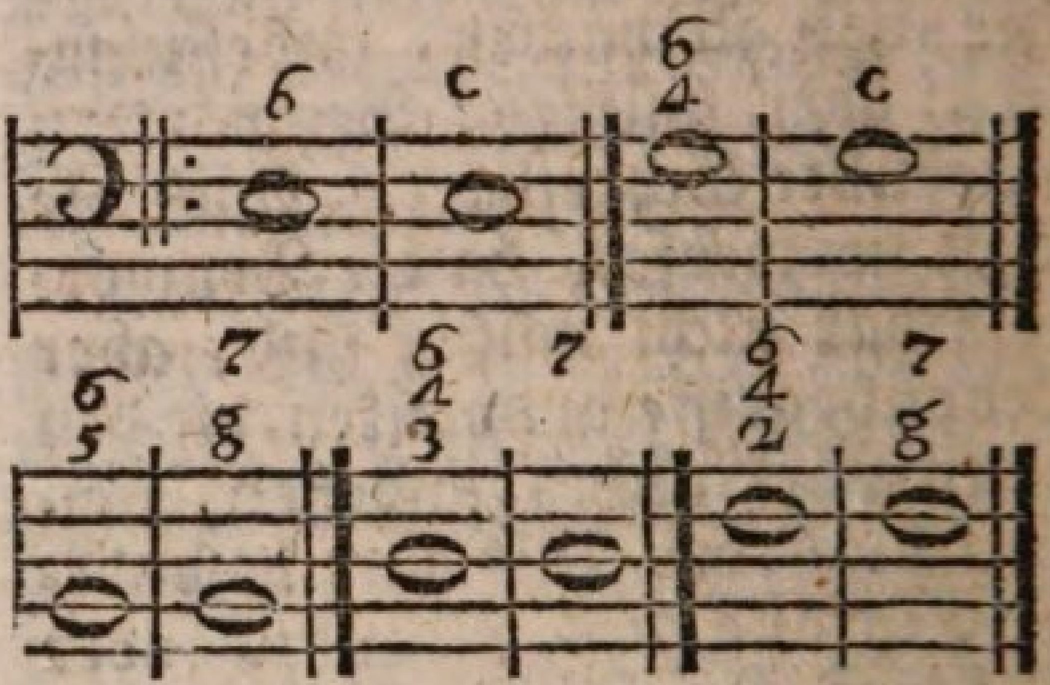
Deßwegen iſt auch zu wünſchen, daß die größten Meiſter ſich vereinigen möchten, die vollkommenſte Bezifferung ausfindig zu machen, und dieſelbe alsdenn durchgehends einzuführen. Denn noch itzt iſt die Methode zu beziffern nicht nur unvollkommen, ſondern auch wankend, indem einerley Accorde nicht immer auf einerley Art bezeichnet werden.

*) S. Bach über die wahre Art das Clavier zu ſpielen. II. Th. S. 298.

Die gewöhnlichen Bezifferungen werden hier nicht angeführt, weil ſie, jede in dem Artikel von dem Accord, den ſie bezeichnet, beſonders angezeiget worden. Alſo wird hier nur dasjenige angeführt, was die Bezifferung überhaupt betriſt.

Die Unvollkommenheit derſelben erhellet daraus, daß es auch bey den mit größtem Fleiß bezifferten Bäſſen ſo ſehr ſchwer iſt, alle Fehler zu vermeiden. Der Begleiter muß, außer den vor ſich habenden Zeichen, noch gar zu viel beſondre Regeln in acht nehmen, um nicht zu fehlen. Denn zur guten Begleitung wird nicht blos erfodert, daß man zu jeder Baßnote den rechten Accord nehme, ſondern, daß er in der ſchiklichſten Höhe, und in der ſchiklichſten Geſtalt genommen werde. Bis itzt iſt noch keine Bezifferung bekannt, die dieſe beyden Umſtände andeutet. So begnüget man ſich z. B. den Sextenaccord durch die Ziffer 6 anzudeuten; ob aber die Sexte oben, oder unten, oder in der Mitte liegen ſoll, ob ſie verdoppelt werden ſoll, ob man die Terz dabey verdoppeln, oder ob man die Octave dazu nehmen ſoll, wird durch keine Bezifferung angedeutet. Daher entſtehet die Nothwendigkeit der erſtaunlichen Menge von Regeln, die auch bey bezifferten Bäſſen noch in acht zu nehmen ſind. Eine andre Unvollkommenheit iſt die Menge der Zeichen, die oft zu einem einzigen Accord erfodert werden; von denen noch dazu jedes durch ✕ oder b oder ♮ kann verändert werden; da es denn kaum möglich iſt, in der nöthigen Geſchwindigkeit ſich in alles zu finden.

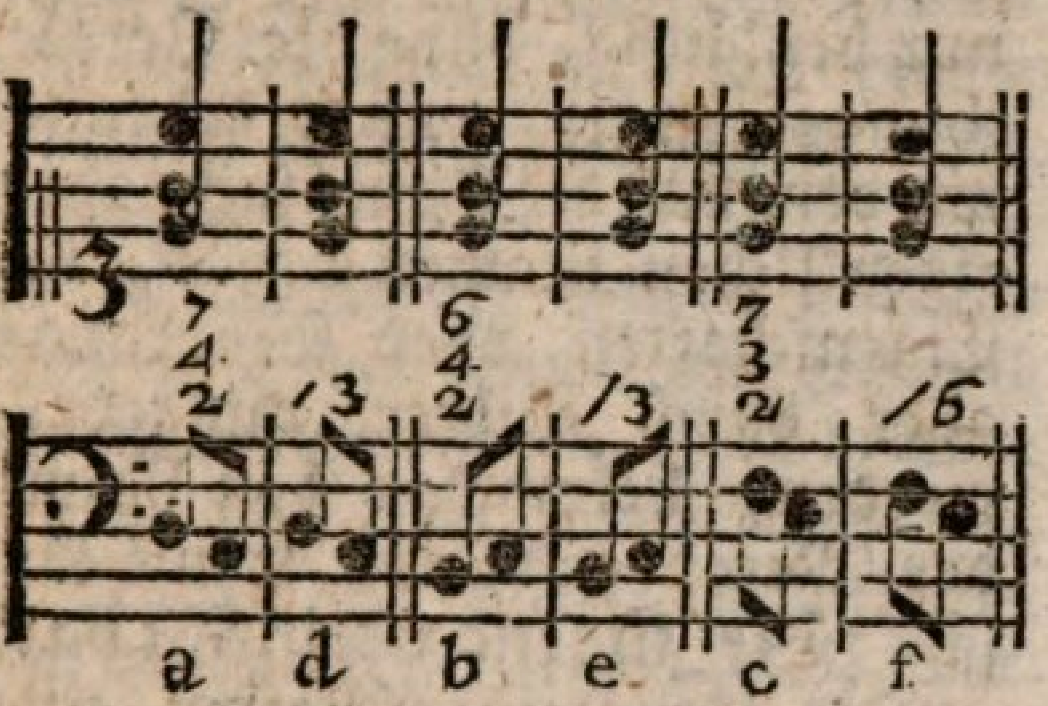
Es wäre vielleicht nicht unmöglich, dieſen Unvollkommenheiten der Bezifferung abzuhelfen, wenn nur die beſten Meiſter ſich die Sache mit Ernſt angelegen ſeyn lieſſen. Wir wünſchten vornehmlich, daß ein Kunſtverſtändiger verſuchen möchte, ob nicht die Bezifferungen dadurch zu erleichtern wären, daß man über der Baßnote, ſo oft es angeht, mit einem Buchſtaben den Ton anzeigte, deſſen Dreyklang, oder Sexten- oder Septimenaccord, den eigentlichen zum Baß gehörigen Accord ausmacht. Folgendes Beyſpiel wird dieſes erläutern:



Der gemeine Sextenaccord in der erſten Abtheilung könnte ſo angedeutet werden, wie in der zweyten Abtheilung zu ſehen iſt, wo der Buchſtabe c andeutet, daß die rechte Hand den zu c gehörigen Dreyklang anſchlägt. Der Quartſextenaccord der dritten Abtheilung würde ebenfalls durch c angezeiget; der $\frac{6}{5}$ Accord auf H könnte durch $\frac{7}{g}$ angedeutet werden, weil der Septimenaccord von G, mit der rechten Hand gegriffen, den $\frac{6}{5}$ Accord zu H ausmacht. So würde alſo daſſelbe Zeichen $\frac{7}{g}$ anſtatt der drey verſchiedenen Bezifferungen $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{3}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{2}}$ dienen können. Wir überlaſſen den Meiſtern der Kunſt, dieſer Sache nachzudenken, und das Urtheil zu fällen, ob auf eine ſolche Art die ſo gar große Anzahl der Bezifferungen oder ſogenann-

ken Signaturen nicht zu vermeiden, und dadurch die ganze Sache zu erleichtern wäre.

Oft werden die Bezifferungen entweder aus Mangel der Ueberlegung, oder auch wol aus Vorbedacht, um den Sachen ein gelehrtes Anſehen zu geben, ohne Noth vermehret, da ſie auf durchgehende Baßnoten gelegt werden, wie aus folgenden Beyſpielen erhellet:



Es iſt ganz ungereimt, die Bezifferungen ſo anzubringen, wie hier bey a, b und c, da die bezifferten Noten nur durchgehend ſind. Verſtändige Tonſetzer ſchreiben dieſe Fälle wie bey d, e und f ſteht, um anzuzeigen, daß die zur zweyten Note gehörige Harmonie, gleich auf der erſten angeſchlagen werde.

Dieſe ganze Materie von der vollkommenſten Bezifferung verdient von einem erfahrnen Tonſetzer vom Grund aus unterſucht zu werden, damit einmal eine ſo gar wichtige Sache zu einer gröſſern Vollkommenheit könne gebracht werden.

* *

Eine Anweiſung zur Bezifferung findet ſich, unter mehrern, in Heinechens Anweiſung zum Generalbaß. — Auch handelt die Diſſertation ſur les différentes methodes de l'accompagnement, p. Mr. Rameau, Par. 1742. 4. davon — In dem 2ten Theil des Sentiment d'un Harmoniphile . . . Par. 1756. 8. ſind neue Zeichen zur Bezifferung angegeben, welche daſelbſt dem H. Morambert zugeſchrieben werden, aber eigentlich von dem Abt Rouſſier ſich herſchrieben, der denn auch in ſ. Exemples pour le Traité des Accords, Par. 1767. 4. Gebrauch davon gemacht hat. Ihre erſtere Erſcheinung veranlaßte einen kleinen Streit, der im Mercure, Mon. October 1756 und Januar, April und September 1757 geführt wurde. — Ums J. 1765 machte ein Franzoſe, Le Dran, eine neue Art von Bezifferung bekannt, von welcher in dem Eſſai ſur la Muſique anc. et moderne, Par. 1780. 4. 4 B. B. 3. S. 617 Nachricht gegeben wird; und im J. 1770 gab eben derſelbe Compoſitions ſur les Signes Do, Di, Da, pour l'indication des Accords en Muſique, heraus.

Bild.

(Redende Künſte.)

Ein ſinnlicher Gegenſtand, der in der Rede entweder blos genennt, oder ausführlich beſchrieben wird, in ſo fern er durch ſeine Aehnlichkeit mit einer andern Sache bedeutend wird. So wird der Schlaf ein Bild des Todes, der Frühling ein Bild der Jugend genennt, und ſo ſingt Haller:

Ihr Wälder, wo kein Licht durch finſtre Tannen ſtrahlt,
Wo ſich in jedem Buſch die Nacht des Grabes mahlt u. ſ. f.
Seyd mir ein Bild der Ewigkeit.

Die Bilder erweken klare und lebhafte Vorſtellungen, die ſehr faßlich ſind, und darinn man viel auf einmal, wie mit einem einzigen Blik, erkennt. Wenn ſie eine fühlbare Aehnlichkeit mit abſtrakten Vorſtellungen haben, ſo können ſie alſo mit groſſem Vortheil an deren Stelle geſetzt werden. Sie thun alsdenn in der Rede den Dienſt, den eine ge-

mahlte Landſchaft thut, die man jemandem vorlegt, um ihm einen Begriff von der Gegend zu machen, die dadurch abgebildet iſt; folglich ſind ſie Gemählde der Gedanken.

Die Bilder veranlaſſen ein anſchauendes Erkenntniß der abgebildeten Sachen; ſie geben den abſtrakten Vorſtellungen einen Körper, wodurch ſie faßlich werden. Gedanken, die wegen der Menge der dazu gehörigen Begriffe ſchwerlich mit einem Blik könnten überſehen werden, laſſen ſich dadurch feſthalten. Alſo dienen die Bilder überhaupt, die verſchiedenen Verrichtungen des Geiſtes zu erleichtern. Hiezu kommt noch, daß das Vergnügen, welches allemal aus Bemerkung der Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und dem Gegenbilde entſteht, die Eindrüke deſto lebhafter und unvergeßlicher macht.

So lang eine Sprache an allgemeinen Ausdrüken arm iſt, muß nothwendig das meiſte durch Bilder ausgedrükt werden: daher ſind die Reden der noch wenig geſitteten Völker durchaus mit Bildern angefüllt. Aber auch da, wo man die Gedanken allgemein ausdrüken könnte, werden die Bilder gebraucht, um die Vorſtellungen äſthetiſch zu machen: daher die Dichter vorzüglich, und nach ihnen die Redner, einen vielfältigen Gebrauch davon machen.

Sie bekommen aber nach ihrer äuſſerlichen Form und auch nach der Art, wie ſie angebracht werden, verſchiedene Namen. Sind ſie blos beſondere Fälle, an denen man das Allgemeine leichter erkennen ſoll, ſo werden ſie **Beyſpiele** genennt; ſind ſie Dinge von einer andern Art, die neben das Gegenbild geſtellt werden, ſo bekommen ſie nach Beſchaffenheit der Sache den Namen der **Vergleichung** oder des **Gleichniſſes**, wobey die gewöhnlichen Vergleichungswörter **wie, alswie, gleichwie**, u. dgl. gebraucht werden. Setzt man ſie aber ganz an die Stelle der abgebildeten Sache, ſo daß dieſe gar nicht dabey genennt wird: ſo bekommen ſie insgemein den Namen der **Allegorie**, auch bisweilen der **Fabel**, der **Parabel**, oder des **allegoriſchen Bildes**. Diejenigen Bilder, die nur beyläufig, ohne die Vergleichungsformeln, und ſo gebraucht werden, daß die Hauptſache ihren eigentlichen Namen behält, ihre Eigenſchaften oder Würkungen aber durch Bilder ausgedrükt werden, bekommen den Namen der **Metaphern**, wie wenn man ſagt: **Die Jugend verblüht bald.**

Die Haupteigenſchaften eines Bildes ſind dieſe: Es muß von bekannten Dingen hergenommen werden, die man ſich leicht und mit großer Klarheit vorſtellt; es muß eine genaue Aehnlichkeit mit dem Gegenbild haben; dieſe Aehnlichkeit muß ſchnell bemerkt werden können, ſo bald man das ganze Bild gefaßt hat; die Gattung der Dinge, woraus es genommen iſt, muß nichts an ſich haben, das dem Charakter des Gegenbildes entgegen ſey. Man ſieht ohne Mühe die Nothwendigkeit dieſer Eigenſchaften der Bilder ein.

Wegen der letzten Eigenſchaft muß man am ſorgfältigſten ſeyn, weil der Mangel derſelben ſehr widrige Würkung thun kann. Ernſthafte Vorſtellungen würden durch comiſche Bilder, hohe Dinge durch niedrige ganz verdorben werden. Nur bey ſcherzhaftem Vortrag iſt es nicht nur erlaubt, ſondern ſehr vortheilhaft, dieſe Regel zu überſchreiten, indem das Widerſprechende oder **Widerartige**

tige zwiſchen dem Bild und dem Gegenbild, eine Hauptquelle des Scherzhaften iſt, wie an ſeinem Orte gezeiget wird.

Die Quellen, woraus die Bilder geſchöpft werden, ſind mannigfaltig: die lebloſe Natur; die Kunſtwerke; die Sitten der Thiere und der Menſchen; die Geſchichte; die Mythologie; und endlich die Belebung lebloſer Dinge: das Mittel aber zur Erfindung iſt eine weitläuftige Kenntniß dieſer Quellen, mit einem ſcharfen Beobachtungsgeiſt und lebhaftem Witz verbunden. Wer in Erfindung der Bilder glüklich ſeyn will, der muß außer ſich mit einem verweilenden, alles bemerkenden und durchforſchenden Auge Natur und Sitten unaufhörlich beobachten; in ſich ſelbſt aber jeden bis zur Klarheit hervorkommenden Begriff, jede aufkeimende Empfindung bemerken, und ſich den Eindrüken derſelben eine Zeitlang überlaſſen. Denn dadurch bemerkt man die Aehnlichkeit der Dinge. Je größer der Beobachtungsgeiſt des Sichtbaren und Unſichtbaren iſt, deſto reicher wird die Einbildungskraft an Bildern und Gemählden, die jede Vorſtellung des Geiſtes und jede Regung des Herzens zu ſichtbaren und fühlbaren Gegenſtänden machen. Denn die ſichtbare Welt iſt durchaus ein Bild der unſichtbaren, in welcher nichts liegt und nichts vorgeht, das nicht durch etwas materielles abgebildet würde. Es iſt das eigentliche Werk der redenden Künſte, uns die unſichtbare Welt durch die ſichtbare bekannter zu machen. Alſo iſt die Erfindung vollkommener Bilder beynahe das vornehmſte Studium des Dichters.

Die unabläßige Beobachtung der Natur und der Sitten, zu welcher Bodmer viel nüzliche Lehren an die Hand giebt*), iſt der eine Weg zur Erfindung der Bilder; die Dichtungskraft, die abgezogenen Begriffen einen Körper giebt, die lebloſe Dinge in lebendige Weſen verwandelt, iſt ein andrer Weg. So macht Horaz die Sorge, und faſt alle Leidenſchaften, zu handelnden körperlichen Weſen, die uns überall verfolgen**). Die Lebhaftigkeit der Einbildungskraft iſt die einzige Quelle dieſer Bilder †).

Wer einige natürliche Anlage zur Erfindung und Erſchaffung ſolcher Bilder hat, kann ſie durch fleißiges Leſen der Dichter und Redner, denen dieſe Gabe einigermaßen eigen war, noch ſehr verſtärken. So wie man bey vergnügten Menſchen vergnügt, und bey melancholiſchen ſchwermüthig wird, ſo wird man auch bey witzigen witzig, wenn man nur irgend einen Funken Witz hat. Man wird daher allemal ſehen, daß diejenigen, die viel mit witzigen Menſchen umgegangen ſind, über das Maaß ihrer natürlichen Anlage witzig ſind. Wem der Umgang fehlt, der muß ihn durch das Leſen erſetzen.

So fürtrefflich auch der Nutzen der Bilder iſt, ſo ſind ſie doch, wie alle Dinge, dem Mißbrauch unterworfen. Die Redner und Dichter, die durchgehends am meiſten bewundert werden, haben ſie als koſt-

*) Critiſche Betrachtungen über die poetiſchen Gemählde im 1ſten und dritten Kapitel.

**) Scandit aeratas vitioſa naves
Cura; nec turmas equitum relinquit,
Ocior cervis, et agente nimbos
Ocior Euro.
— Timor et minae
Scandunt eodem quo dominus; neque
Decedit aerata triremi; et
Poſt equitem ſedet atra cura.

†) S. Belebung; Dichtungskraft.

koſtbare Würze mit behutſamer Sparſamkeit angebracht. Bey ſehr wichtigen Begriffen und Vorſtellungen, die man geradezu nicht mit der gehörigen Stärke und Lebhaftigkeit ausdrüken kann, werden ſie nothwendig; bey Nebenſachen aber ſind ſie bloße Zierathen, womit man ſparſam umgehen muß. Sie ſind wie Juwelen, die man nur an wenigen Stellen anbringen darf. Man findet deßwegen, daß ihr Ueberfluß, ſo wie der Ueberfluß der Verzierungen in der Baukunſt, allemal ein Vorbote des ſich zum Untergang neigenden Geſchmaks iſt.

Es wäre angenehm und nützlich, wenn ſich jemand die Mühe geben wollte, aus den Ueberbleibſeln der griechiſchen Litteratur zu zeigen, wie von Homer bis auf die ſogenannten Pleyaden, und von dieſen bis auf die griechiſchen Rhetoren, von denen Rom zur Zeit der Kayſer angefüllt war, der Gebrauch der auszierenden Bilder beſtändig in dem Maaße zugenommen, in welchem der männliche und gute Geſchmak abgenommen hat.

Doch iſt es in gewiſſen Fällen gut, wenn Bilder auf Bilder gehäuft werden. In Oden, wo eine einzige Vorſtellung, die an ſich ſelbſt einfach iſt, ſo lange wiederholt, und ſo genau auf alle Seiten gewendet werden muß, bis unſre ganze Vorſtellungskraft völlig davon eingenommen iſt, iſt die Anhäufung der Bilder, die einerley Sache in verſchiedenen Geſtalten ausdrüken, das einzige Mittel zum Zwek zu gelangen. Davon findet man häufige Beyſpiele beym **Horaz**: ſo wie man beym **Ovidius** faſt überall Beyſpiele von Anhäufung der Bilder bey gemeinen, oder doch nur beyläufigen Vorſtellungen findet, wie z. E. in der Stelle:

Littora quot conchas, quot amoena roſaria flores,
Quotve ſoporiferum grana papaver habet;
Silva feras quot alit, quot piſcibus unda natatur,
Quot tenerum pennis aëra pulſat avis,
Tot premor adverſis *).

Dieſe fällt etwas ins Läppiſche.

Auch da können Bilder mit Nachdruk aufgehäuft werden, wo man im ſtarken Affekt, den man durch Worte äußern will, immer beſorget, man habe die Sachen noch nicht ſtark oder hinlänglich genug geſagt. In dieſem Falle befand ſich Horaz bey der folgenden Stelle, die man mit großem Unrecht mit der vorhergehenden aus dem Ovidius, in eine Claſſe ſetzen würde.

Sed juremus in haec: ſimul imis ſaxa renârint
Vâdis levata, ne redire ſit nefas,
Neu converſa domum pigeat dare lintea, quando
Padus Matina laverit cacumina,
In mare ſeu celſus procurrerit Apenninus,
Novaque monſtra junxerit libidine
Mirus amor: juvet ut tigres ſubſidere cervis,
Adulteretur et columba milvo:
Credula nec ravos timeant armenta leones,
Ametque falſa levis hircus littora **).

Dergleichen Anhäufung der Bilder dienet auch, wenn man nichts mehr über eine Sache zu ſagen hat, den Zuhörer eine Zeitlang in derſelben wichtigen Vorſtellung zu unterhalten. Dieſer Fall kommt am öfteſten in der Ode und

*) Triſt. V. 2.
**) Epod. Od. 16.

und in der Elegie vor. Redner befinden ſich bey patheiſchen Stellen oft in demſelben.

Auch die Form der Bilder, ihre Kürze oder Ausführlichkeit, muß aus der Abſicht, die man hat, beurtheilt werden. Denn bisweilen thut ein durch wenig Züge gezeichnetes Bild alle Würkung, die man verlangt, da es andremale muß ausgezeichnet werden. Wenn **Hermione**, beym Euripides, zu der **Andromache**, die, um ihr Leben zu erretten, an den Altar der Thetis geflohen war, ſagt: **Und wenn dich gleich geſchmolzen Bley umgäbe, ſo will ich dich doch von dieſer Stelle wegbringen** *): ſo iſt dieſes Bild, ob es gleich nur angedeutet wird, von der höchſten Kraft. Hermione hatte ſich vorgenommen, die Andromache aus dem geheiligten Ort ihrer Zuflucht, wo es nicht erlaubt war Hand anzulegen, durch ein anders Mittel herauszuloken. Sie wollte den Sohn dieſer unglüklichen Königin dahin bringen, und ihn vor den Augen der Mutter zu ermorden drohen, wofern ſie den Altar der Thetis nicht verlaſſen würde. Dieſes Mittel ſah ſie für ſo unfehlbar an, daß es ſeine Würkung thun müßte, wenn auch **geſchmolzen Bley** um den Altar flöſſe. Ueberlegung und Geſchmak müſſen dem Dichter das Maaß der Ausführlichkeit an die Hand geben. Ueberhaupt ſcheinet es, daß die Bilder, welche auf Verſtärkung oder Verſchwächung einer Empfindung abzielen, allemal eher ganz kurz ſeyn können, als die, wodurch man die Vorſtellungskraft zu lenken ſucht. Dieſe Materie von dem Gebrauch der Bilder, ihren verſchiedenen Würkungen und den daher entſtehenden Formen und Gattungen derſelben, verdient überhaupt von den Kunſtrichtern in ein völliges Licht geſezt zu werden. Was hier der allgemeinen Betrachtung der Bilder fehlt, iſt einigermaßen in den Artikeln über die beſondern Arten derſelben erſezt worden *).

*) Eurip. Androm. vſ. 265.

*) S. Allegorie; Beyſpiel; Gleichniß; Metapher.

Zur Vollendung dieſes Artikels können die, darüber in der allgemeinen d. Bibliothek (B. 22. S. 30) und in der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. (B. 15. S. 38 u. f.) gemachten Bemerkungen eine Weiſung geben. — "Ueber **Bild**, Dichtung und Fabel," findet ſich in der dritten Sammlung der zerſtreuten Blätter von J. G. Herder, Gotha 1787. 8. S. 87. ein lehrreicher Aufſaz.

Bild.

(Zeichnende Künſte.)

Dieſes Wort ſcheinet in ſeiner urſprünglichen Bedeutung einen körperlichen Gegenſtand zu bezeichnen, der durch Kunſt eine ordentliche Form und Geſtalt bekommen hat; denn einer unförmlichen Maſſe eine ordentliche Geſtalt geben, heißt eigentlich **bilden**. Man kann demnach alles, was durch die Kunſt eine ſolche Geſtalt bekommen hat, es ſey aus Stein gehauen, oder aus Holz geſchnitzt, oder aus einer weichen Materie geformt, oder aus einer ſchmelzenden gegoſſen, ein Bild nennen; doch ſcheinet es, daß man vorzüglich den Bildern von menſchlicher und thieriſcher Geſtalt dieſen Namen zueigne.

Hiernächſt wird dieſer Name auch überhaupt den Gemählden gegeben, indem man große Sammlungen von Gemählden **Bildergallerien** nennt. Aus demſelben Grunde werden auch die Kupferſtiche bisweilen Bilder genennt.

Aber auch bey Gemählden und Kupferſtichen ſcheinet die menſchliche Geſtalt einen beſondern Anſpruch auf den Namen des Bildes zu machen. Bisweilen drükt man das, was man gemeiniglich mit dem franzöſiſchen Wort Portrait nennt, beſonders auch durch das Wort **Bild**, noch gemeiner aber durch **Bildniß** aus.

Bildende Künſte.

Mit dieſem allgemeinen Namen bezeichnet man alle Künſte, welche ſichtbare Gegenſtände nicht blos durch Zeichnung und Farben, ſondern in wahrer körperlichen Geſtalt nachahmen. Dieſe ſind die **Bildhauerkunſt**, die **Steinſchneiderkunſt**, die **Stempelſchneiderkunſt**, die **Stukkaturkunſt**, von deren jeder an ihrem Orte beſonders gehandelt wird. Sie ſind alſo ſo nahe mit einander verwandt, daß ſie, ſo viel wir aus der Geſchichte wiſſen, zugleich aufgekommen, zur Vollkommenheit geſtiegen, und auch wieder gefallen ſind, wie aus den hiſtoriſchen Nachrichten, die wir in den Artikeln **Bildhauerkunſt**, **geſchnittene Steine**, **Schaumünzen**, angeführt haben, zu ſehen iſt.

Bilderblinde.
(Baukunſt.)

Iſt in einer Mauer eine blinde, das iſt, nicht ganz durchgebrochene, Vertiefung, zu dem Endzwek gemacht, daß Statuen oder andere Bilder darinn ſtehen können. Man nennt ſie durchgehends mehr mit dem franzöſiſchen Namen **Niſche** (Niche). Sie werden an den Außenſeiten der Gebäude, oder auch inwendig an den Wänden angebracht, die man mit Statuen verzieren will, damit dieſe beſſer, als wenn ſie frey ſtünden, vor Schaden geſichert ſeyen. Ihre Tiefe und Höhe iſt alſo allemal nach dem Werk abzumeſſen, das man hineinſetzen will. Man bringt ſie gegenwärtig nicht mehr ſo häufig an, als ehedem, da man die Gebäude mehr, als gegenwärtig geſchieht, mit Bildern der Heiligen verziert hat. Sie ſchiken ſich auch nur da, wo das Maßive einer Mauer durch etwas Mannigfaltigkeit zu unterbrechen iſt, und beſonders zwiſchen Wandpfeiler, wie an den vier Eingängen des Berliniſchen Opernhauſes.

* *

(*) Wo Bilderblinden (Niches) eigentlich hingehören, und von den Verhältniſſen, welche ihnen zukommen, wird, unter mehrern, in dem Cours d'Architecture . . . der HH. J. F. Blondel und Patte (ſ. den Art. **Baukunſt**) Bd. 1. S. 310. B. 3. S. 183 u. f. gehandelt. — Beſondre Elevations de Niches hat der jüngere Boucher, fol. 6 Bl. herausgegeben. — Uebrigens will ich noch bemerken, daß die Franzoſen ihr Niche, aus dem italieniſchen nicchio (Meermuſchel), als mit deren Abbildung der Hintertheil der Niſchen gewöhnlich verziert wird, hergenommen haben.

Bilderſtuhl.
(Baukunſt.)

Vierekigte Steine an den drey Spitzen eines Giebels, auf welche Statuen geſetzt werden. Es war nach der Bauart der Alten gewöhnlich, auf die drey Eken der Giebel Statuen zu ſetzen, und dieſe mußten nothwendig, um ganz zu geſehen zu werden, nicht unmittelbar auf das Hauptgeſims, ſondern auf einen erhöhten Grundſtein geſetzt werden. Sie werden insgemein ganz glatt, ohne Fußgeſims und Dekel, in der

Dike der Säulen oder Pilaſter, über welchen ſie ſtehen, gemacht; die Höhe aber muß nach dem Giebel abgemeſſen werden. **Vitruvius** giebt ihnen die ganze Höhe des Giebelfeldes; **Scamozzi** macht ſie der ganzen Ausladung des Hauptgeſimſes gleich. In dieſem Fall würde man in einer Weite von dem Gebäude, die ſeiner ganzen Höhe gleich iſt, das ganze Bild ſehen können.

Was hier geſagt worden, geht blos auf die Bilderſtühle auf den Giebeln der Gebäude, die Vitruvius Acroteria nennt. Man macht aber auch ſolche Bilderſtühle für Statuen, die auf freyem Boden, oder in Bilderblinden ſtehen, denen man auch die Namen **Baſamente, Poſtamente,** giebt. Man macht ſie würflicht oder cylindriſch, blos glatt oder mit Fußgeſimſen und Dekeln, und hat ſie keiner Regel unterworfen.

Bildhauerkunſt.

Wiewol der Name dieſer Kunſt anzuzeigen ſcheinet, daß ſie nur Bilder aus harten Materien aushauet, ſo gehört doch auch das Formen der Bilder in weiche Materien, und das Gießen derſelben in Metalle, dazu. Nicht nur ſteinerne und hölzerne Bilder, ſondern auch aus Thon, Gyps und Metall geformte, oder gegoſſene, ſind Werke dieſer Kunſt. Sie beſchäfftiget ſich zwar mit Verfertigung aller Arten von Bildern, hauptſächlich aber mit ſolchen, die Menſchen oder Thiere in ihrer ganzen körperlichen Geſtalt vorſtellen.

Wenn dieſe Kunſt würdig ſeyn ſoll, eine Geſpielin der Beredſamkeit und Dichtkunſt zu ſeyn, ſo muß ſie nicht blos bey der Beluſtigung des Auges ſtehen bleiben, und ihre Werke müſſen nicht blos zur Pracht, oder zur Verzierung der Gebäude und der Gärten dienen, ſondern ſtarke, daurende und vortheilhafte Eindrüke auf die Gemüther der Menſchen machen. Dieſes kann ſie auch ſo gut, als irgend eine der andern ſchönen Künſte, thun, ob ſie gleich in den Mitteln weit eingeſchränkter iſt, als die meiſten andern.

Die wichtigſte aller ſichtbaren Gegenſtände iſt der **Menſch.** Nicht wegen der Zierlichkeit ſeiner Form, wenn dieſe gleich das ſchönſte aller ſichtbaren Dinge wäre; ſondern deßwegen, weil dieſe Form ein Bild der Seele iſt; weil ſie Gedanken und Empfindungen, Charakter und Neigungen in körperlicher Geſtalt darſtellt. Der Leib des Menſchen iſt nichts anders, als ſeine ſichtbar gemachte Seele. Alſo bildet dieſe Kunſt Seelen, mit allem, was ſie intereſſantes haben, in Marmor und Erzt. Die Seele aber ſcheint ein Bild des höchſten Weſens, des erhabenſten, vollkommenen und beſten Gegenſtandes zu ſeyn. Dieſe Kunſt kann demnach das Höchſte, was der Menſch zu denken und zu empfinden im Stand iſt, dem Geſichte darſtellen. Man ſagt von dem Jupiter des **Phidias,** es habe ihn niemand anſehen können, ohne von der Majeſtät des göttlichen Weſens gerührt zu werden. Wer alſo die Kunſt beſitzt, wie Phidias ſie beſeſſen hat, der kann alles, was groß und edel iſt, abbilden, und dadurch in jedem fühlbaren Herzen Rührungen von der höchſten Wichtigkeit erweken.

Daß die Bildhauerkunſt nicht zu dieſer Abſicht iſt erfunden worden, daß ſie ſelten zu einem höhern Zwek, als zur Ergötzung des Auges, oder zur Pracht angewendet wird, kann ihre höhere

Beſtimmung nicht aufheben, noch vereiteln. Da überhaupt die Abſicht dieſes Werks nicht iſt, die ſchönen Künſte in der Geſtalt zu zeigen, die ſie würklich haben, ſondern diejenigen merkbar zu machen, die ſie haben können, ſo ſehen wir hier mehr auf das Mögliche, als auf das Würkliche. Warum ſollten wir anſtehen, einer Sache dasjenige zuzueignen, was würklich in ihrer Natur liegt? Warum ſollten wir bey einem geringen Gebrauch ſtehen bleiben, ſo lange ein wichtigerer möglich iſt? Dieſer höhere Gebrauch iſt hier um ſo viel mehr zu ſuchen, da die Bildhauerkunſt größere Anſtalten und mehr Aufwand, als andere Künſte erfodert. Ihre Werke ſind koſtbar und höchſt mühſam: alſo muß auch der Zwek derſelben groß ſeyn.

Sie ſoll alſo nicht eine flüchtige Ueberraſchung der Einbildungskraft, nicht eine bloße Ergötzlichkeit des Auges, nicht die Bewunderung der Geſchiklichkeit und des Reichthums, ſondern etwas größeres zum Endzwek haben. Sie ſucht tiefe Eindrüke des Guten, des Erhabenen und des Groſſen zu machen, die nach der Betrachtung des Bildes auf immer in der Seele übrig bleiben. Erſt zieht ſie das Aug durch die harmoniſche Schönheit der Formen auf ſich; dann reizet ſie daſſelbe durch den Ausdrük zu ernſthafterer Betrachtung. Es ſieht nun Gedanken, Empfindungen, Größe des Geiſtes, und Kräfte, daraus jede Tugend entſteht, angedeutet, dringt durch das Aeuſſerliche in das Innere, und ſtellt ſich ein denkendes und empfindendes Weſen vor, das den Marmor belebt. Dann beſtreben ſich Geiſt und Herz, die Vollkommenheit, deren Begriff durch das Bild erwekt worden iſt, ganz zu faſſen, ihre eigene Gedanken und Empfindungen darnach zu ſtimmen; die ganze Seele ſtrebt nun nach einem höhern Grade der Vollkommenheit. Dieſes iſt ohne Zweifel eine Würkung, die von vollkommenen Werken der Bildhauerkunſt zu erwarten iſt *). Alſo weiß ein Phidias Seelen erhöhende Kräfte in den Marmor zu legen; iſt vermögend, jede Vollkommenheit des Geiſtes, jede Tugend und jede Empfindung des Herzens, den Sinnen fühlbar zu machen. Was kann aber zur Beſtrebung nach innerlicher Vollkommenheit nützlicher ſeyn, als wenn wir dieſelbe fühlen? Unter allen ſichtbaren Dingen iſt der Menſch ohne allem Zweifel der wichtigſte Gegenſtand des Auges; in ihm aber können alle menſchliche Tugenden ſichtbar werden — vielleicht auch übermenſchliche; wenn nur die Muſe dem Künſtler ein höheres Ideal in ſeine Phantaſie gelegt hat. Was alſo der Moraliſt mit ungemeiner Mühe dem Verſtand vorſtellt, große Muſter jeder Vollkommenheit, das giebt der bildende Künſtler, wenn ihm nur die Geheimniſſe ſeiner Kunſt geoffenbaret ſind, dem Auge zu ſehen. Dieſes aber iſt das Höchſte der Kunſt.

Auch in ihren geringern Werken, ſelbſt da, wo ſie blos zur Verzierung der Städte, der Gärten, der Gebäude und der Wohnungen arbeitet, iſt ſie noch eine nützliche Kunſt, wenn ſie nur von dem guten Geſchmak geleitet wird. Das Schöne, ſelbſt in lebloſen Formen, das Schikliche, ſelbſt in gleichgültigen Dingen, das Ordentliche, das Angenehme und andere Eigenſchaften dieſer Art, haben allemal einen vortheilhaften

*) S. Statuen.

ten Einfluß auf die Gemüther *). Verzogene Geſtalten aber, von denen das Auge nichts begreift; Formen, die die Natur verkennt; elende Nachahmungen natürlicher Dinge; Vermiſchung widerſtreitender Naturen, ſind Mißgeburten der Kunſt, und Gegenſtände, an die ſich das Auge nicht ohne ſchädliche Würkung auf die Denkungsart, gewöhnet.

Die Bildhauerkunſt kann alſo ihren Rang unter andern ſchönen Künſten mit völligem Rechte behaupten. Mittelmäßig ſcheinet ſie von überaus geringem Nutzen zu ſeyn; aber in ihrer Vollkommenheit darf ſie keiner andern nachſtehen. Würkt ſie gleich nicht auf ſo mancherley Art auf die Gemüther, als die Dichtkunſt, ſo iſt ihre Würkung deſto nachdrücklicher.

Von dem Urſprung dieſer Kunſt weiß man nichts zuverläßiges. Aus der H. Schrift iſt bekannt, daß ſchon zu den Zeiten des Patriarchen Bilder der Götter in Meſopotamien vorhanden geweſen. Dergleichen mögen bey mehrern Völkern ſelbiger Zeit im Gebrauch geweſen ſeyn. Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß die Verehrung der Götter ſichtbare Bilder derſelben veranlaſſet, und daß durch dieſe die Bildhauerkunſt nach und nach aufgekommen ſey: wiewol auch der Einfall, durch Hieroglyphen etwas auszudrüken, die Gelegenheit dazu mag gegeben haben. Bey verſchiedenen Völkern mag ſie durch verſchiedene Veranlaſſungen entſtanden ſeyn.

Aus dem Namen, womit die Griechen die Statuen bezeichneten, (ἄγαλμα,) könnte man vermuthen, daß die Bildhauerey urſprünglich blos in Verzierungen beſtanden habe. Geſchnizte Werke wurden deßwegen **Zierrathen** genennt, und dieſer Name blieb auch den Statuen. Vermuthlich wurden Altäre und Hayne zuerſt mit würklich natürlichen Blumenkränzen ausgezieret. Als hernach anſtatt der Hayne Tempel, und anſtatt der aus abgeſtochenem Raſen aufgeführten Altäre, ſteinerne gebaut wurden, hat man auch die Zierrathen derſelben von Holz und Stein geſchnizt, oder ausgehauen. Die älteſten Statuen ſcheinen bloße **Termen** geweſen geweſen zu ſeyn, und allem Anſehen nach haben dieſe die Gelegenheit zu Verfertigung ganzer Figuren gegeben. S. **Termen**.

Unter den alten, aus der Geſchichte bekannten Völkern, haben die Aegyptier, die Phönicier, die Griechen, ſowol in Kleinaſien, als in dem eigentlichen Griechenland, und die Hetrurier, dieſe Kunſt vorzüglich ausgeübet; aber die Griechen, und nächſt dieſen die Hetrurier, haben ſie zur höchſten Vollkommenheit gebracht. Winkelmanns Geſchichte der Kunſt, die in jedes Liebhabers Händen iſt, enthält die richtigſten Nachrichten und Bemerkungen über den Urſprung, den Flor und den Verfall derſelben.

Es ſcheinet, daß die Aegyptier blos einen religiöſen Gebrauch davon gemacht haben, dabey aber bey der hieroglyphiſchen Bedeutung der Bilder ſtehen geblieben ſeyen. Wenigſtens iſt kein ägyptiſches Bild bekannt, das außer ſeiner hieroglyphiſchen Bedeutung etwas vorzügliches hätte. Die Phönicier haben ſie allem Anſehen nach auch zur Auszierung ihrer Gebäude, und zur Verſchönerung der Geräthſchaften gebraucht, und zugleich zum Vortheil der Handlung angewendet. Eigentliche Werke der Bildhauerkunſt

*) S. Baukunſt.

kunſt von dieſem Volke haben ſich nicht erhalten. Einen weitern Umfang ſcheinet die Kunſt bey den Hetruriern gehabt zu haben. Sie hatten nicht nur vielerley Bilder der Gottheiten, von hieroglyphiſcher Bedeutung, und mancherley Bilder, wodurch ihre religiöſe Begriffe ſinnlich vorgeſtellt wurden; auch politiſche und ſittliche Gegenſtände beſchäftigten die bildenden Künſte. Eine Menge hiſtoriſcher Bilder aus der älteſten Geſchichte ihrer Stammväter, und unzähliche Vorſtellungen, die ſich auf das Sittliche in ihrem Charakter und in ihrer Lebensart beziehen, ſind noch itzt vorhanden. Die bildenden Künſte ſcheinen überhaupt bey dieſem Volke von einem ſo ausgebreiteten Gebrauch geweſen zu ſeyn, daß ſelbſt die gemeinſten Geräthe, die gewöhnlichſten zum täglichen Gebrauch dienenden Gefäße, ein Gepräge davon hatten. Was man von Werken der mechaniſchen Künſte in die Hände bekam, hatte etwas bildliches an ſich, das gewiſſe religiöſe, oder politiſche, oder ſittliche Begriffe erwekte. Auf dieſe Weiſe konnten die bildenden Künſte einen unaufhörlichen Einfluß auf die Gemüther haben. Allein auch dieſes geiſtreiche Volk ſcheinet die wichtigſte Art der Kraft in den Werken der bildenden Künſte, wenig gekennt zu haben. Ihre Vorſtellungen hatten wenig mehr als hieroglyphiſche Bedeutung. Nur den Griechen war es vorbehalten, das Höchſte in der Kunſt zu erreichen. Sie allein ſcheinen empfunden zu haben, daß nicht nur menſchliche, ſondern ſo gar göttliche Eigenſchaften dem Auge könnten empfindbar gemacht werden. Alſo erhob ſich die Bildhauerey unter den Händen der griechiſchen Künſtler nach und nach zu dem höchſten Gipfel der Vollkommenheit, bis ſich Phidias getraute, die Hoheit Gottes in erhöhter menſchlicher Bildung auszudrüken. Wie weit es den griechiſchen Künſtlern gelungen, nicht nur erhabene menſchliche Seelen, ſondern ſo gar höhere Kräfte ſichtbar zu machen, können wir aus verſchiedenen übrig gebliebenen Werken der griechiſchen Kunſt abnehmen. Der Gebrauch, den die Griechen von den bildenden Künſten machten, iſt der höchſte, den man davon machen kann. Denn von allem, was in ihrer Götterlehre, in ihrer Geſchichte und überhaupt in dem menſchlichen Charakter groß iſt, ſuchten ſie in ihren Mitbürgern eine Empfindung zu erweken, indem ſie in den Statuen der Götter, der Helden und der tugendhaften Männer nicht ſowol ihre körperliche Geſtalt, als die Größe des Geiſtes abbildeten. Dieſes war die höchſte, wiewol nicht die einzige Beſtimmung der Kunſt. Gegenſtänden, in denen ihrer Natur nach keine moraliſche Kräfte liegen, konnte die bildende Kunſt auch keine geben; aber ſie gab ihnen, was ſie geben konnte, Schönheit und Schiklichkeit der Formen.

Die Römer hatten dieſe Kunſt anfänglich ohne Zweifel von ihren Nachbarn, den Hetruriern, bekommen, und, wie es ſcheinet einen mäßigen Gebrauch davon gemacht, indem ſie Bilder zur ſymboliſchen Vorſtellung ihrer Gottheiten, und andre, um das Andenken ihrer Voreltern und einiger ihrer verdienten Männer zu erhalten, aufſtellten. Lange hernach aber, da ſie erſt in den griechiſchen Colonien, hernach in Griechenland ſelbſt, ihre Erobe-

rungen

rungen ausgebreitet, lernten ſie die Werke der Griechen kennen. Es ſcheinet aber, daß ſie dieſelben blos als einen Gegenſtand der Pracht, oder höchſtens als Monumente der Kunſt und des Geſchmaks und auf die Weiſe geliebet haben, wie etwa gegenwärtig die ſogenannten Liebhaber alle Werke der zeichnenden Künſte lieben. Der urſprüngliche Gebrauch der Bilder wurde aus dem Geſichte verloren, und man ſah ſie größtentheils als Zierrathen an, wodurch man den öffentlichen Plätzen, den Gebäuden, den Sälen und Gallerien ein Anſehen geben konnte. So wie die Ueppigkeit in Rom überhand nahm, ſtieg auch zugleich dieſe Liebhaberey an den Werken der griechiſchen Kunſt, die zuletzt bis zur Raſerey ausartete. Man weiß, daß der gute Cicero ſelbſt nicht ganz frey davon war.

Man hat alſo in dieſem Zweige der Kunſt die Römer mehr wie bloße Liebhaber, als wie Künſtler anzuſehen. Sie plünderten ganz Griechenland aus, um durch die geraubten Werke der Kunſt ihre Cabinetter zu bereichern*); ſo wie itzt mancher Naturalienſammler aus Oſten und Weſten Schmetterlinge und Muſcheln einſammelt, nicht um die Natur kennen zu lernen, ſondern ein reiches Cabinet zu haben. Schon daraus könnte man vermuthen, daß Rom keine Bildhauer von der erſten Größe wird gezogen haben; denn dieſes iſt nur da möglich, wo die Künſte zu ihrer höchſten Beſtimmung angewendet werden. Jedermann kennt die ſchönen Verſe, durch welche Virgil die Römer wegen Mangels dieſer Kunſt tröſtet:

> Excudent alii ſpirantia mollius aera:
>
> — — — — —
>
> Tu regere imperio populos Romane memento*)!

Man kann hieraus den nicht unwichtigen Schluß ziehen, daß die höchſte Liebhaberey, und die reichſten Kunſtſammlungen eben keinen großen Einfluß auf die Erhöhung der Kunſt haben. An keinem Orte der Welt ſind jemal mehr ſchöne Werke der bildenden Künſte zuſammen geweſen, als in Rom, das zu den Zeiten des Auguſtus vermuthlich mehr Bilder aus Erzt und Marmor, als lebendige Menſchen gehabt hat; und nirgends iſt die Liebhaberey ſtärker geweſen: dennoch hat Rom wenig gute Künſtler hervorgebracht. Selbſt unter der Regierung des Auguſtus waren die meiſten Bildhauer in Rom Griechen. Dieſe ſcheinen mehr die Werke ihrer ehemaligen groſſen Meiſter nachgeahmt, als ſelbſt große Werke erfunden zu haben. Indeſſen erhielt ſich die Kunſt unter den Kayſern, in dem Grad der Vollkommenheit, den ſie unter Auguſtus gehabt hatte, noch eine ziemliche Zeit hindurch. **Winkelmann** ſetzt ihren Verfall in die Regierung des **Severus**, und ihren Untergang noch vor Conſtantinus dem Großen.

Nachher war die Verehrung der Bilder in der chriſtlichen Kirche eine Gelegenheit, wenigſtens das Mechaniſche der Bildhauerkunſt von dem gänzlichen Untergange zu retten. Es wurden durch alle Zeiten der Barbarey, die

*) Marcellus —— —— ornamenta urbis, ſigna tabulasque, quibus abundabant Syracuſae, Romam devexit. Hoſtium quidem illa ſpolia et parta jure belli. *Caeterum inde primum initium mirandi graecarum artium opera licentiaque hinc ſacra profanaque omnia vulgo ſpoliandi factum eſt.* Liv. L. XXV. 40.

*) Aen. VI.

die auf die Zerſtöhrung des abendländiſchen Reichs folgten, noch immer Bilder gehauen; und etwas, das dem Schatten der Kunſt ähnlich iſt, erhielt ſich. Kaiſer **Theodoſius** der Große hat eine Ehrenſäule, nach Art der trajaniſchen, ſetzen laſſen, auf welcher Bildhauerarbeit ſeyn ſoll, in der man den guten Geſchmak nicht gänzlich vermißt: die Academie der Mahler in Paris ſoll eine Zeichnung davon haben*).

Es ſind alſo in Griechenland und vielleicht in Rom, alle Jahrhunderte durch, die von dem Untergang Roms, bis auf die Wiederherſtellung der Wiſſenſchaften, verfloſſen ſind, Bildhauer geweſen: aber ihre Werke verdienten nicht auf uns zu kommen; oder wenn ſie ſich erhalten haben, ſo verdienen ſie wenigſtens unſre Aufmerkſamkeit nicht. Es fehlet uns an einer gründlichen Geſchichte von der Wiederherſtellung dieſer Kunſt, ſo weit ſie wiederhergeſtellt iſt. Sie hat in Italien angefangen, ſich wieder aus dem Staub empor zu heben. Die Gelegenheit dazu ſcheinen die reichen Handlungsſtädte dieſes Landes, beſonders Piſa, gegeben zu haben. Der erworbene Reichthum machte ihnen Luſt zu bauen; man ließ Baumeiſter und Bildhauer aus Griechenland kommen, und man brachte auch antikes Schnitzwerk, aus den Trümmern der ehemaligen griechiſchen Gebäude nach Italien. Man ererwähnt namentlich eines gewiſſen **Nicolaus** aus Piſa, vom 13ten Jahrhundert, der von den Griechen die Bildhauerkunſt gelernt, und ſeinen Geſchmak nach dem, was er von dem Antiken geſehen hat, ſoll gebildet haben. Um dieſelbe Zeit ſoll auch in Rom, in Bologna und in Florenz, die Kunſt aufs neue aufgekeimt haben. Auch wird ein **Andreas von Piſa** um dieſelbe Zeit als ein guter Bildhauer genennt. Um das Jahr 1216 verfertigte ein gewiſſer **Marchione** das Grabmal Pabſts **Honorius** III. in einer zu Santa Maria Maggiore gehörigen Capelle, welches ſchon Spuren des wiederkommenden guten Geſchmaks zeigen ſoll. Zu Anfang des 15ten Jahrhunderts finden wir ſchon einen Mann, deſſen Arbeit ſelbſt Michel Angelo ſoll bewundert haben; nämlich **Lorenzi Ghiberti**, der aus einem Goldarbeiter ein Bildhauer und Stempelſchneider geworden. Von ihm ſind die aus Erz gegoſſenen Thüren der Kirche des heil. Johannis des Täufers in Florenz, die Michel Angelo für würdig erklärt hat, an dem Eingange des Paradieſes zu ſtehen. Um dieſelbe Zeit lebten auch in Florenz noch andre geſchikte Bildhauer, **Donat** oder **il Donatello**, **Bruneleſchi** und Andreas **Verochio**. Von dieſem iſt das gegoſſene Bild zu Pferde, des Bartolomeo Cleone von Bergamo, das in Venedig auf dem Platz des heil. Johannes und des heil. Paulus ſteht. Bald nach dieſen kam Michel Angelo, den man mit Recht unter die größten Bildhauer der neuern Zeit ſetzet. Durch ihn ward alſo dieſe Kunſt einigermaßen in Italien wieder hergeſtellt, und von da breitete ſie ſich auch hernach in andere Länder, dieſſeits der Alpen, aus.

Allein den Glanz und die Größe, die ſie vormals in Griechenland gehabt hat, konnte ſie aus mehrern Urſachen, unter den Händen der Neuern nicht wieder bekommen. Athen hat wahrſcheinlicher Weiſe ſo viel Bildhauer gehabt,

*) Hiſtoire des arts qui ont rapport au deſſein par Mr. *Monier*.

gehabt, als gegenwärtig in ganz Europa ſind. Was iſt aber natürlicher, als daß unter hundert Menſchen, die ſich auf eine Kunſt legen, eher ein großer Kopf ſich findet, als unter zehen? Und daß, bey einerley Genie, die Nacheiferung, und die daher entſtehende vollkommene Entwiklung der Talente ſtärker ſeyn müſſe, wo viel Künſtler zuſammen ſind, als wo ſie einzeln leben? Daraus allein läßt ſich ſchon abnehmen, daß die Neuern in dieſer Kunſt überhaupt hinter den Griechen zurükbleiben.

Ein andrer ſehr ſtarker Grund, der den Vorzug der Griechen über die Neuern vermuthen ließe, wenn wir ihn nicht durch die Erfahrung wüßten, liegt in dem Gebrauch der Kunſt. Es ſcheinet ſehr widerſinnig, und doch iſt es wahr, daß die eingebildeten Gottheiten der Griechen den Künſtlern mehr Stoff zum großen Ausdruk gegeben haben, als die Heiligen geben, die von den Chriſten verehrt werden, (denn die Gottheit ſelbſt abzubilden, unterſteht ſich niemand mehr,) deren Tugenden mehr ſtille Privattugenden, als große und heldenmüthige Beſtrebungen der Seele geweſen ſind. Welcher von beyden Künſtlern natürlicher Weiſe zu größern Gedanken werde gereizt werden, der, der einen Herkules, oder der andre, der einen heiligen Anachoreten zu bilden hat, läßt ſich ohne alle Mühe erkennen. Eben ſo große Vortheile lagen auch in der politiſchen Anwendung der Kunſt unter den Griechen. Niemand, der nicht in der Geſchichte der Menſchlichkeit ganz fremd iſt, kann daran zweifeln, daß die Bildhauer in Athen größere Helden, und überhaupt größere Männer, und beyde in größerer Zahl, vor ihren Augen gehabt, als irgend ein neuer Künſtler haben könnte; daß die Thaten und Tugenden dieſer Männer, natürlicher Weiſe, die Einbildungskraft und das Herz der damaligen Künſtler weit mehr müſſen erwärmt haben, als ähnliche Fälle gegenwärtig thun würden.

Was von den Rednern in Athen angeführt worden *), gilt auch von den Bildhauern. Jedermann war ein Kenner, und der Künſtler hatte das Lob und den Tadel aller ſeiner Mitbürger zu erwarten. Ein ganzes Publikum, unter deſſen Augen er beſtändig war, hatte auch ſeine Arbeit täglich vor Augen, und wußte ſie zu beurtheilen. Daß auch dieſes eine große Würkung auf die Künſtler müſſe gehabt haben, kann nicht in Zweifel gezogen werden. Das honos alit artes, iſt nicht nur von der Menge der Künſtler zu verſtehen, ſondern vornehmlich von der Nahrung, die der Geiſt, zu Erhöhung der Talente, von der Hochachtung bekommt, die man Künſtlern erweiſt.

Daß endlich auch die Bildung des Menſchen, oder die Natur, deren Studium dem Künſtler die Begriffe an die Hand giebt, die ſein Genie hernach veredelt, und bis zum Ideal erhöhet, in Griechenland vollkommener geweſen, und durch die griechiſchen Sitten ſich freyer entwikelt habe, als es unter den neuern Völkern geſchieht, iſt von Winkelmann gründlich dargethan worden.

Wenn alſo in dieſer Kunſt, wie in manchen andern Dingen, die Griechen unſre Meiſter ſind, ſo iſt es nicht dem Mangel an Genie, ſondern verſchiedenen, theils natürlichen, theils zufälligen Urſachen

*) S. Beredſamkeit.

chen zuzuſchreiben, die den Griechen günſtiger als uns geweſen ſind.

Wiewol nun die Neuern würklich einige große Bildhauer gehabt haben, ſo kann man doch eigentlich nicht ſagen, daß die Bildhauerkunſt jemal in den neuern Zeiten, in würklichem Flor geweſen ſey; denn dazu gehört in der That mehr, als daß etwa alle zehen Jahre in irgend einer Hauptkirche, oder in einer großen Hauptſtadt, ein Bild von einiger Wichtigkeit, zur öffentlichen Verehrung aufgeſtellt werde. Daß bey günſtigen Umſtänden ein **Michel Angelo**, und auch unſre Deutſche, ein **Schlüter** und ein **Balthaſar Permoſer**, ſich zu der Größe der guten griechiſchen Bildhauer würden erhoben haben, daran läßt ſich mit Grund nicht zweifeln.

* *

Ein Verzeichniß derjenigen Schriftſteller unter den **Alten**, welche über Mahlerey und Bildhauerey geſchrieben haben, findet ſich bey dem Junius, De pictura Veter. Lib. II. c. 3. und in Fabricii Bibl. gr. Lib. III. c. 24. §. 10. —

Von der **Theorie** und **Geſchichte** der Bildhauerey überhaupt handeln, unter den **Neuern**, in **lateiniſcher** Sprache: Pomponii Gaurici, De Sculptura, ſ. Statuaria vet. Dial. Flor. 1504. 8. Antv. 1528. 8. Nor. 1542. 1690. 4. und im 9ten B. S. 725 des Gronovſchen Theſaurus, ſo wie Auszugsweiſe bey dem Vitruvius des Laet. — L. B. de Albertis Flor. De Sculptura Lib. Baſ. 1540. 8. Ital. bey der italieniſchen Aufl. der Abhandl. des Leon. da Vinci von der Mahlerey, Par. 1651. f. Engl. bey der engl. Ueberſ. ſ. Werkes von der Baukunſt von Leoni, Lond. 1726. f. 2 Bde. — De Caelatura et Sculptura Veter. Epiſtola, von Aldus Manutius, in den Quaeſt. per Epiſtol. Ven. 1576. 8. Im 4ten Bde. von Gruteri Lamp. und im 9ten B. S. 803 des Gronovſchen Theſ. Von ebend. findet ſich in dem Salengreſchen Theſ. B. 1. S. 815. und in dem 2ten B. der Anecd. litter. R. 1774. 8. ein Aufſatz De Signo et Statua. — Das 3te und 4te Buch von Lud. Demontioſii Gallus Romae Hoſpes . . . Rom. 1585. 4. welcher, unter der Aufſchrift: Commentar. de Sculptura, Caelat. Gemmar. Scalptura et Pictura Antiq. bey der Dactyliothek des Gorläus, Antw. 1609. 4. bey dem Vitruvius des Laet, und im 9ten B. S. 777 u. f. des Gronovſchen Theſaurus abgedruckt worden iſt. — Iul. C. Bulengeri de Pictur. Plaſtice et Statuaria, Lib. II. in ſ. Opuſc. Lugd. B. 1621. 8. Einzeln, ebend. 1627. 8. und im 9ten Bde. S. 809 des Gronovſchen Theſaurus. Engl. von Th. Malie, Lond. 1657. f. — P. P. Rubenii de Imitatione Statuar. graec. ſchediaſma, in des de Piles Cours de Peinture, Par. 1708. 12. 1760. 12. (S. den Art. **Mahlerey**) — De Marmoribus; de Toreutice; und de Plaſtice, das 1te Kap. des erſten, und das 5te und 6te Kap. des zweyten Theiles, in Io. Aug. Erneſti Archaeol. liter. Lipſ. 1768. und mit vielen Zuſ. von G. H. Martini, ebend. 1790. 8. — C. G. Heynii Commentat. duae ſuper Veter. Ebore, eburneisque Signis im 1ten B. der Nov. Comment. Soc. Reg. Gott. Deutſch im 15ten Bde. der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſchaften; und Erläuter. dazu in eben deſſelben antiquar. Auff. St. 2. S. 149. — Ebendeſſelben Monumentor. Etruſc. Artis ad genera ſua et tempora revoc. illuſtratio, im 4ten und 5ten B. der Nov. Comment. Soc. Reg. Gott. Deutſch, im 18ten, 19ten und 20ten Bde. der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. mit den Notizie circa la Scoltura degli Antichi e i vari ſuoi Stili, bey

dem Saggio di Lingua etruſca, Rom. 1789. 8. 3 Theile. — In italieniſcher Sprache: Il Diſegno del S. (Ant. Frc.) Doni ove ſi tratta della Scoltura e Pitt. de' Colori, de' Getti, de' Modegli, con molte coſe appertinenti, Ven. 1549. 8. — In der, den Vite de più eccellenti Arch. Pitt. e Scultori Italiani von Vaſari, vorgeſetzten Introduzione alle tre Arti del diſegno, handelt das 8te ≈ 14te Kap. (S. 75 ≈ 94. der Ausg. von 1767. S. den Art. Mahlerey) von der Bildhauerey. — Due Trattati, uno dalle otte principale parti d'oreſiceria, l'altero in materie dell' arte della Scultura, dove ſi vedono infiniti ſegreti per lavorare le figure di marmo, e del gettarle di bronzo, da Benv. Cellini, Fir. 1568. 4. ebend. verm. mit einem Diſc. ſopra i principj e'l modo d'imparare l'arte del diſegno, 1731. 4. (Der, die Bildhauerey angehende Traktat handelt, in ſechs Kapiteln, De varj modi di far le ſtatue di terra per gettarle di bronzo; delle loro camice di cera, torniche e coperture di ſtagnuolo, dell preparare la terra di che primo ſi fanno dette Statue e qual ſia più a propoſito; de' cavi di geſſo; dell' armadure di ferro; degli sfiatatoi, e del modo di cuoiere le forme; dell modo di metter le forme nella foſſe, e delle miſure di eſſa foſſa; del porre gli sfiatatoi, e del riempiere la detta foſſa; del por' le ſpine; del murare il canale; delle diligenze da uſarſi in preparare il bronzo, e del riparare a diverſi accidenti, che in ſimile caſi poſſono intervenire; delle fornazi a gettar bronzi, e loro parti e miſure; delle qualità delle terre da murarle e intonacarle, e del modo di ſtruggere il bronzo; della qualità di diverſi marmi atti a fare ſtatue; del fare i modelli di terra e del modo; che ſi debbe tenere per entrare a lavorare co' ferri ne' detti marmi; del modo di condurre i Coloſſi, e del ricreſcere i modelli da braccia piccole a braccia grandi per mezzo di una nuova regola; breve diſcorſo intorno all' arte del diſegno, dove ſi conclude, che la Scultura prevaglia alla Pittura, e che migliori Architetti diverrano quelli, che più perfetti Scultori ſaranno.) Auch ſind, von Cellini, noch bey den Lezione di M. Bened. Varchi . . . ſopra diverſe materie poetiche e filoſof. Fir. 1549. und ebend. 1590. 4. ein Brief über den Vorzug der Bildhauerey vor der Mahlerey; und, über eben dieſe Materie, oder eigentlich über die Vortreflichkeit der Bildhauerey, eine kleine Abhandlung von ihm, bey den Eſſequie di Michel-Angelo Buonarotti . . . Fir. 1564. 4. befindlich. Ueberhaupt war die Frage, welcher von dieſen beyden Künſten der Vorrang gebühre? damahls ein Gegenſtand allgemeiner Unterſuchung; und der angeführte Varchi hielt darüber zwey Vorleſungen, die in ſeinem vorher angezeigten Werke, nebſt einigen Briefen darüber von Michel Angelo, Tribolo, Pantormo, u. a. m. abgedruckt worden ſind. — In den Diſcorſi ſopra le Antichità Rom. di Vinc. Scamozzi, Ven. 1582. f. mit 40 K. wird von den verſchiedenen Arten des Marmors zu Statuen gehandelt. — Il Ripoſo di Rafaele Borghini, in cui ſi favella della Pitt. e della Scultura, e de' più illuſtri Pitt. e Scultori ant. e mod. . . Fir. 1584. 4. verb. durch Mar. Biscioni, ebend. 1730. 4. — Diſcorſo intorno alla Scultura e Pitt. . . . di Aleſſ. Lami, Crem. 1584. 4. — L'Idea de' Pitt. Scultori e Archit. Lib. due dal Cav. Fed. Zuccaro, Tor. 1607. 4. und in dem 6ten B. S. 33 u. f.

der Raccolta di lettere ſulla Pitt. Scultura ed Arch. R. 1754 bis 1773. 4. 7 Bde. — Avvertimenti e regole ſopra l'Arch. civ. e mil. la Pitt. Scultura e Proſpettiva, da Piet. Ant. Barca, Mil. 1620. f. — Le Pompe della Scultura, da Giamb. Maroni, Ferr. 1640. 12. — Trattato della Pittura, e Scultura, uſo ed abuſo loro, compoſto da un Teologo (dem P. Ottonelli) e da un Pittore (Piet. da Cortona) . . . Fir. 1652. 4. (Das Werk, welches, in einem Gebethe, dem Evangeliſten Lucas zugeſchrieben iſt, enthält, in 6 Kap. eine Art von Moral für die Künſtler, und die Liebhaber der Künſte. Es wird darin z. B. unterſucht, ob der Mahler oder Bildhauer nackte Figuren machen, und ein Liebhaber ſie aufſtellen, ob jener an Feyertagen arbeiten, und dieſer ſich ſelbſt abbilden laſſen dürfe? u. d. m. Der Verf. iſt ein ſolcher Eiferer, daß er durchaus keine Statuen von heidniſchen Gottheiten, keine von denjenigen römiſchen Kaiſern, welche der chriſtlichen Religion nicht wohl wollten, oder von Ketzern leiden will.) — Diſcorſo delle Statue . . . da Giov. Andr. Borboni, Rom. 1661. 4. — Lettera, nella quale ſi riſponde ad alcuni queſiti di Pitt. Scultura etc. von Fil. Baldinucci an den Marcheſe Vinc. Capponi, Rom. 1681. 4. Fir. 1687. 4. und in der Raccolta di alcune opuſc. da Fil. Baldinucci, Fir. 1765. 4. — Sfogamenti d' ingegno ſopra la Pitt. e la Scultura, dal P. Fr. Minozzi, Ven. 1739. 12. — Raccolta di lettere ſulla Pitt. Scultura ed Archit. ſcritte da' più celebri perſonaggi che in dette arti fiorirono dal Sec. XV all XVII. R. 1754 bis 1775. 4. 7 B. — Dialoghi ſopra le tre Arti del diſegno, Luc. 1754. 4. (von Giov. Bottari; der Geſpräche ſind 5, und die unterredenden Perſonen Giov. P. Bellori und Carlo Maratta; ſie handeln größtentheils von den für die Künſtler ſo wohl als für die Kunſt, daraus entſpringenden Unannehmlichkeiten, und Beſchränkungen, daß ein großer Theil derjenigen, für welche die erſtern arbeiten, mit der letztern unbekannt, und zugleich voller Eigendünkel, Eigenſinn und Eigennutz ſind.) In der Arte di vedere nelle belle arti del diſegno ſecondo i principij di Sulzer e di Mengs, Ven. 1781. 8. Deutſch von Chr. Fr. Prange, Halle 1785. 8. handelt der 1te Abſchn. S. 1 bis 90 von der Bildhauerey und enthält Beſchreibungen der vornehmſten, ältern und neuern Statuen und Betrachtungen über die Kunſt überhaupt. — Bey dem Saggio di Lingua Etruſca, Rom. 1789. 8. 3 Th. von Luigi Lanſi finden ſich Notizie circa la Scultura degli Antichi, e i vari ſuoi ſtili. —

In ſpaniſcher Sprache: Varia Commenſuracion para la Eſcultura y Archit. por D. Juan de Arphey Villaſane, Mad. 1675. 4. —

In franzöſiſcher Sprache: Conferences de l'Acad. Roy. de Peint. et Sculpture pendant l'annee 1667 p. Mr. Felibien, Par. 1668. 4. und im 5ten Th. S. 289 der Ausg. ſ. Entret. ſur les Vies . . des . . Peintres, Trev. 1725. 12. (Der Unterredungen ſind ſieben, wovon aber nur die dritte eigentlich die Bildhauerey angeht, und Betrachtungen über den Laocoon enthält.) — Des Principes de l'Archit. de la Sculpture, de la Peint. et des arts qui en dependent . . . p. Mr. Felibien, Par. 1669. 1690. 1697. 4. mit K. (Von der eigentlichen Bildhauerey handeln die ſechs erſten Kap. des 2ten Buches und zwar, De la Sculpt. en general; De la manière de modeler et de faire les fig. de terre et de cire; de la Sculpt. en bois; de la ſculpt. en marbre et

autres pierres; de la manière de jetter les figures en bronze, des fig. de plomb, de plaſtre et de ſtuc; die übrigen Kapitel dieſes Buches betreffen die Steinſchneiderkunſt und Kupferſtecherkunſt.) — Sentiments des plus habiles Peintres ſur la Pratique de la Peint. et de la Sculpture, mis en table de preceptes avec pluſieurs diſc. acad. p. Henry Teſtelin, Par. 1680. f. und bey dem Gedichte des Le Mierre, La Peinture en III Ch. Amſt. 1770. 12. Deutſch von Sandrart, Nürnb. 1690. f. und im 6ten B. der neuen Ausg. ſ. W. (Das, was die Bildhauerey beſonders angeht, findet ſich nur in dem Diſc. ſur les Proportions S. 37 und 44 der letztern Ausgabe. — Fueßli gedenkt, in ſ. allg. Künſtler-Lexicon Art. Anguyer († 1686) eines, von dieſem Künſtler, über die Bildhauerey, in 14 Geſpr. geſchriebenen Werkes, welches ich nicht näher kenne. — Traité des Statues p. Mr. Franc. Lemée, Par. 1688. 8. — Manuſcrit pour connoitre les Méd. et les Statues anciennes, p. Nic. de Porcionaro et IV des plus ſavans et fameux Antiq. d'Italie, Nap. 1713. 4. — De la Sculpture, du talent qu'elle demande, et de l'art des Bas-reliefs von Dubos, im 50ten Abſchn. des 1ten Thls. ſ. Reflex. crit. ſur la Poeſie et ſur la Peint. — Diſc. ſur le beau Ideal des Peintr. Sculpteurs et Poet. p. Lamb. Herm. Ten Kate, bey der franz. Ueberſetzung der Werke des engl. Mahlers Richardſon, Amſt. 1728. 8. Engl. Lond. 1769. 8. — Lettre ſur la Peintr. Sculpture et Archit. . . . Amſt. 1749. 8. — Eſſai ſur la Peint. Sculpture, et Arch. p. Mr. (Louis Petit) de Bachaumont, Par. 1751. 12. — Nouv. ſujets de Peint. et de Sculpture, Par. 1755. 12. — In dem Recueil de quelques pièces concernant les Arts.. Par. 1757. 12. findet ſich S. 165 ein Mem. ſur la Sculpture, welches eine feine Kritik verſchiedener Werke der franzöſiſchen Bildhauerey enthält. — In dem 29ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. Quartausg. iſt ein Auff. des Gr. Caylus: Ueber die Mittel, die Farbe in den Marmor zu bringen, und die Züge dauerhaft zu machen; Deutſch im 1ten B. S. 167 f. Abhandlungen zur Geſchichte und zur Kunſt, Alt. 1768. 4. — Ueber die Verwandtſchaft der Mahlerey und Bildhauerkunſt, eine, in der K. Franz. Akademie, im J. 1759 gehaltene Vorleſung; Deutſch vor dem 9ten Bde. der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — Reflex. ſur la Sculpture par Et. Falconet, Par. 1761. 12. und im 1ten B. der Samml. ſ. W. Lauſanne 1781. 8. 6 B. Deutſch vor dem 1ten B. der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Von eben dieſem Verf. ſind folgende, in der gedachten Sammlung befindliche, die Bildhauerey mehr oder weniger angehende Schriften: 2) Projèt d'une Statue équeſtre (Peter des Großen) 3) Obſervat. ſur un petit Ecrit. . de Mil. Shaftesbury (den Auff. deſſelben, The Judgment of Hercules, gewöhnlich in dem 3ten B. ſ. Charaͤcteriſtics abgedr.) 4) Quelques paſſages de Ciceron, qui prouvent, dit-on, qu'il étoit connoiſſeur; 5) Lettre à une eſpèce d'aveugle 6) Obſervat. ſur la Statue de Marc-Aurèle, einzeln, Amſt. 1771. 12. Lond. 1777. 8. 7) Parallèle des proport. du Chev. de Marc-Aurèle et de celles du beau naturel; 8) Briefe von- und an Cochin, Diderot, Mengs, und allerhand kleine Aufſätze, über Webbs Schrift, über Leſſings Laokoon, über einen von Algarottis Lettere pittoriche in Anſehung der Colonna Trajana, ſämmtlich im 2ten B. und wovon verſchiedene, unter dem Titel: Pieces written by Mr. Falconet

Falconet and Mr. Diderot on Sculpture in general, and particularly on the Statue of Peter the Great, Lond. 1777. 8. ins Engliſche überſ. worden ſind. 9) Notes ſur trois Livres de Pline l'anc. où il traite de la Peint. et de la Sculpture, mit der Ueberſ. dieſer Bücher (des 34ten – bis 36ten) im 3ten und 4ten B. der Samml. 10) Sur deux Peint. de Polygnote 11) Quelques Idées ſur le Beau dans l'art 12) Du tableau de Timanthe 13) Sur deux Ouvrages de Phidias. 14) Lettere de Mr. Guglielmi, Peintr. Rom. 15) Paſſages de Pline (um zu beweiſen, daß Plinius nicht viel von der Mahlerey und Bildh. verſtanden) ſämmtl. im 5ten Bd. 16) Sur la Peint. des Anc. 17) Entret. d'un Voyageur avec un Statuaire. 18) Sec. Entretien 19) Sur les Fontes en bronze, nebſt noch einigen andern kleinen Aufſ. ſämmtlich im 6ten B. der Oeuvr. Ob die neuere Ausg. ſ. Werke mehrere Aufſ. enthält, iſt mir nicht bekannt. — In den Varietés litter. B. 2. S. 383 findet ſich ein Brief über die vorhin angezeigte Raccolta di lettere, worin die, in dieſer befindlichen Ideen über die Unterſchiede und Vorzüge zwiſchen Mahl. und Bildh. in einen Auszug gebracht worden ſind. — Eſſai ſur la Sculpture, bey dem Traité de Peinture des Andre Bardon, Par. 1765. 12. 2 B. Auch gehört noch eben dieſes Verfaſſers Hiſt. univerſelle traitée relativement aux arts de peindre, de ſculpter . . Par. 1769. 12. 3 Th. hieher. — Ichnographie, ou Diſc. ſur les quatre Arts d'Arch. Peint. Sculpture et Grav. avec des notes hiſtor. coſmogr. chronol. geneal. et Monogr. Chiffres, Lettres initial. logogr. . . . p. Mr. Herbert, Par. 1767. 12. 5 B. — De l'Uſage des Statues, chez les Anciens; Eſſai hiſtor. Brux. 1768. 4. mit K. (Eine in der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 7. S. 183 angezeigte Pariſer Ausg. des Werkes in 8. iſt mir ſonſt nicht vorgekommen. Es beſteht aus 3 Theilen; in dem erſtern, welcher 19 Kap. enthält, handelt der Verf. De l'origine des Statues; de l'abus que la ſuperſtition fit des monumens ſacrés; Progr. des Boetiles de l'état de ſignes informes à celui de ſimulacres à figure humaine; de l'origine de ſimulacres des Dieux dans la Grèce; de la Propagation des Simulacres des Dieux en différ. Contrées; de quelques max. de relig. et de polit. qui retardèrent le progrès et la perfection des Simulac. des Dieux; des progrès et des avantages recipr. de la ſculpture et de l'idololatrie; des differ. epoques du progrès de l'art ſtatuaire; des progrès et de la multiplication des Simulacr. des Statues ſacrées au moyen des Lares et des Penates; de la multiplication des Stat. cauſées par les Stat. votives; du progrès des Statues dans le rapport qu'elles ont avec les premières matières dont on les fabriqua; progrès des Stat. par l'uſage des metaux; du progrès du luxe des Stat. d'or et d'argent; raiſons de differentes deviſes dont on chargea les Stat. des Dieux; des prodiges et des miracles attrib. aux Statues; princ. de polit. et de religion touchant la poſſeſſion et la privation des Stat. des Dieux; des marques de reſpect et des honneurs qu'on rendoit aux Stat. des Dieux; de l'introduction des Stat. civil. dans le culte religieux; des formalités en vertu desquels les Stat. des hommes diſtingués parvenoient aux honneurs divins; in dem zweyten Theile, welcher 21 Kap. in ſich begreift: Theorie de la Morale des Stat. honorifiques; des Stat. honorif.

dans la Grèce; des Stat. honorif. à Rome; des Stat. triomphales; des Stat. en l'honneur des femmes; des Stat. que les Cliens dreſſoient à leurs patrons; des Stat. produites par la tendreſſe naturelle, ou par la piété paternelle ou filiale; des Stat. conſidérés comme Monumens de faits extraord. et remarquables; des Inſcript. dont on accompagnoit les Statues; des régles dans l'érection des Stat. et des formalités que l'on pratiquoit; des lieux ou l'on pouvoit placer des Statues; princ. différens dans la conceſſion et érection des Stat. dans les pays libres et dans les pays gouvernés par un ſeul; de l'abus des Stat. honorifiques; des honneurs qu'on rendoit aux Stat. des hommes illuſtr. et des privil. dont jouiſſoient en partic. celles des Souverains; ſanction en faveur des Statues; des traitements ignominieux qu'on faiſoit ſubir aux Stat. de ceux qui étoient regardés comme criminels; du droit que les conquérans s'arrogeoient ſur les Stat. des pays conquis; du gout des Stat. comme ornements des edifices; des ſoins qu'on apportoit à la conſervat. des Statues; des collections d'antiq. et des Stat. faites par l'amour de l'etude; in dem dritten Theile, in 5 Kap. De Sculpt. de l'Antiquité; de la manière ou du caractère des ouvrages de Sculpt. chez les differentes nations; du coſtume; des differ. eſpec. de Stat. et leur diverſe Nomenclature; des revol. de l'art ſtat. de la diminution et de la decadence des Stat. et de leur chute; das Ganze ſchließt ſich mit ein paar Briefen von dem Ritter Montaigu über die Aegyptiſchen Gottheiten. Der Gr. Guasco wird als Verfaſſer deſſelben genannt.) — Lettre ſur la Sculpture à Mr. Theod. de Smeth p. Mr. Hemſterhuis le fils, Amſt. 1768. 4. mit K. Deutſch im 1ten Th. ſ. verm. philoſ. Schriften, Leipz. 1782. 8. — Obſervations hiſtor. et crit. ſur les erreurs des Peint. Sculpteurs etc. dans la repreſentation des ſujets tirés de l'hiſtoire ſainte . . . avec des eclairciſſemens pour les rendre plus exacts, Par. 1771. 12. Deutſch, Leipz. 1772. 8. — Origine de la Sculpture, ein Aufſ. von J. Frc. Blondel, bey ſ. Cours d' Architect. Par. 1771 u. f. 8. B. 1. S. 158. welcher auch noch, mit Rückſ. auf Baukunſt davon, in eben dieſem Werke, ebend. S. 336 u. f. und B. 3. S. 200 u. f. handelt. — Auch gehören diejenigen Schriften, in welchen von der Ausarbeitung einzeler Werke der Bildhauerkunſt Nachricht gegeben wird, in ſo fern zu der Theorie derſelben, als ſie zu ähnlichen Ausarbeitungen Unterricht geben können, wie, Diſc. ſur la Statue equeſtre de Frédéric Guillaume, erigée ſur le pont neuf à Berlin, p. Ch. Ancillon, Berl. 1703. f. — Deſcript. de ce qui a été pratiqué pour fondre d'un ſeul jet la Statue equeſtre de Louis XIV. en 1699. Par. 1743. f. von Germ. Boffrand. — Deſcript. des travaux, qui ont precédés, accompagnés, et ſuivis la fonte en bronze d'un ſeul jet de la Statue equeſtre de Louis XV. Par. 1768. f. — Deſcript. de la Statue equeſtre, que la compagnie des Indes orientales (zu Coppenhagen) a conſacré à la gloire de Frederic V. avec les explications des motifs qui ont determiné le choix des differentes parties qu'on a ſuivi dans la compoſition de ce monument, Coppenh. 1771. f. von Jacq. Frcs. Joſ. Sailly, franzöſiſch, deutſch und däniſch. —

In **engliſcher** Sprache: Bey der Collect. of Etruſc. Greek and Roman Antiq. from the Cabinet of Mr.

Mr. Hamilton findet ſich, in dem 1ten Bd. Nap. 1766. f. ein Aufſatz über Sculptur und Mahlerey, welcher über den Ausdruck darin, ganz gute Sachen enthält; und bey dem 3ten B. 1775. f. eine Geſchichte der Bildhauerey bey den Griechen. — A Letter on Poet. Paint. and Sculpture, Lond. 1768. 8. von H. King. —

In **holländiſcher** Sprache: Das zehnte Buch von Gerh. von Laireſſe Schilderboek, Harl. 1720. 4. Deutſch, Nürnb. 1728. 1784. 4. (S. den Art. **Mahlerey**) handelt von der Bildhauerey überhaupt. —

In **deutſcher** Sprache: Ioach. de Sandrart Admiranda artis Statuar. Nor. 1680. f. und im 4ten Bd. der Samml. ſ. W. (des Textes iſt ſehr wenig, und dieſes iſt weniger für den Künſtler als für den Liebhaber lehrreich.) — Der, in dem 2ten St. der Beytr. zur Crit. Hiſtorie der deutſchen Sprache . . . Leipz. 1732. 8. S. 233 angezeigte Tractat von Statuen, von Theod. Lud. Lau, iſt mir nicht näher bekannt. — Die Winkelmannſchen, hieher gehörigen Schriften, finden ſich, bey dem Art. **Antik**, S. 184 angezeigt. — Die erſte Abhandlung des 2ten Bds. von Köremons Natur und Kunſt in Gemählden, Bildhauereyen u. ſ. w. Wien 1770. 8. handelt, in 35 §§. von der Bildhauerey. — A. F. Büſchings Geſchichte und Grundſätze der ſch. Künſte und Wiſſenſch. im Grundriß: Erſtes Stück, welches die Geſch. und Grundſ. der Bildhauerkunſt enthält, Berl. 1772. 8. Und 2) Ebend. Entw. einer Geſchichte der zeichnenden ſchönen Künſte, Hamb. 1781. 8. welcher in den Briefen für Mahler, Zeichner . . Bildhauer . . von Carl Lang, Frft. a. M. 1791. 8. mit einigen Zuſätzen in einen Auszug gebracht worden iſt. — Philoſophie der Bildhauer . . von Ernſt Lud. Dan. Huch, Brand. 1775. 8. (Das Wort Philoſophie darf aber keinen verleiten, hier wahre **Philoſophie der Bildhauerkunſt** zu ſuchen) — Nach Falconet, und über Falconet, und dritte Wallfart nach Erwins Grabe: zwey Auff. bey der d. Ueberſ. von Merciers Verſuch über die Schauſpielkunſt, Leipz. 1776. 8. — Der 5te und 6te Abſchn. in Joh. Frdr. Chriſts Abhandl. über die Litteratur und Kunſtwerke des Alterthumes, Leipz. 1776. 8. — In dem 3ten Bde. der, von J. J. Rambach überſetzten Griechiſchen Archäologie von J. Potter findet ſich, S. 424 eine Abhandlung von der Bildhauerey der Griechen. — Plaſtik, einige Wahrnehmungen über Form und Geſtalt, aus Pygmalions bildendem Traume (Riga) 1778. 8. — Der dreyzehnte Abſchnitt des 2ten Thls. von Chr. Frdr. Prangens Entw. einer Akademie der bildenden Künſte, B. 1. S. 373 handelt von (dem Mechaniſchen) der Bildhauerkunſt. — Entwurf einer Prüfung aus der Geſchichte der Bildhauerkunſt im Alterth. von Fel. Hofſtäter, Wien 1778. 8. — S. übrigens, in Rückſicht auf die, zwiſchen Mahlerey und Bildhauerkunſt befindliche Verwandtſchaft, die, bey dem Art. **Mahlerey** angeführten Schriften. —

Mehrere Schriften, welche blos die **Geſchichte** der bildenden Künſte überhaupt, und alſo auch die Geſchichte der Bildhauerkunſt vorzüglich bey den Alten mit angehen, ſind, bey dem Art. **Antik** S. 185 u. f. angezeigt. — Hier kommen noch dazu: der 3te Abſchn. des 1ten Kap. in dem Eſſai ſur l'Hiſt. des belles Lettres, des Sciences et des Arts, p. Mr. Juvenel de Carlencas, Lyon 1744. 12. 4 Th. (S. 388. des 1ten Th. der d. Ueberſ.) — Auch wird von der Bildhauerkunſt noch in des Saverien Hiſt. des Progrès de l'eſprit humain, Par. 1766. 8. u. a. m. gehandelt; — und in dem 2ten B.

der Anecdotes des beaux Arts.... Par. 1776. 8. 3 B. finden ſich mancherley, ſie betreffende, Anekdoten. —

Nachrichten von einzelen Kunſtwerken der Bildhauerkunſt, und Bildhauern der **Alten** liefern: Calliſtrati Ἐκφράσεις, ſ. Deſcript. Statuar. bey den Werken der Philoſtraten, Ed. pr. Ven. 1503. f. gr. Von Olearius, Lipſ. 1709. f. gr. und lat. Franzöſiſch, von Bl. Vigenere, Bourb. 1596. und dieſe Beſchreibungen, mit Verb. und Anm. von Th. Embry, Par. 1615. 1637. f. mit Kupf. Deutſch, ſämmtl. von Dav. Chrſtn. Seybold, Lemgo 1776. 8. — Wegen des Pauſanias und Plinius, ſ. den Art. **Antik**, S. 187. — Zu den Erläuterungsſchriften des letztern gehören hier beſonders, von den verſchiedenen Aufſätzen des Gr. Caylus: 1) Erläuter. einiger Stellen des Plinius, welche die Künſte der Zeichnung betreffen. 2) Von der Bildhauerkunſt und den Bildhauern der Alten. 3) Anm. über einige Kap. des 34ten B. des Plinius. 4) Von der Bildgraberkunſt der Alten, in dem 19ten, 25ten und 32ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. der Quartausg. Deutſch, in ſ. Abhandlungen zur Geſchichte und zur Kunſt, Altenb. 1768. 4. 2 B. B. 1. S. 118. 251. B. 2. S. 153. 307. — Auch handeln, blos litterariſch, von verſchiedenen Gattungen der Statuen der Alten noch: Edm. Figrelii de Statuis illuſtr. Romanor. lib. ſing. Holm. 1656. 8. (So weitſchweifig dieſes Werk auch iſt: ſo enthält es denn doch vielerley Materialien, welche von neuern Schriftſtellern mannichfaltig benutzt worden ſind.) — Ioa. Henr. Schlemmii de Imagin. Veter. atrienſibus, praelim. et cubicular. Diſſertat. Ien. 1664. 4. — Frid. Mülleri Delineat. Libr. XI. quos molitus eſt de Statuis Romanor. et praecipue de natura Statuar. quibus priſci Romani bene meritos honorabant, Gieſſae 1664. 4. — In dem Journal des Savans vom J. 1686. S. 193 findet ſich eine Abhandlung von Raiſſant, über die Statuen der Alten. — Ioa. Nicolai Diatr. de Mercuriis et Hermis, Frcft. 1701. 12. — Chr. Gottfr. Barthii De Imaginibus Veter. in Biblioth. vel alibi poſitis, Hal. 1702. 4. — In den Mem. de Trevoux, vom J. 1706. S. 490 findet ſich eine Abhandlung von Bozee über die Statuen, Schaumünzen, u. d. m. zu Ehren des Verdienſtes bey den Alten. — Iac. Gronovii De Imagin. et Stat. Principum, Diſſert. Lugd. B. 1708. 4. — Iuſt. Munchii De Stat. veter. Romanor. Diſſert. Hafniae 1714. 4. — Von den Diſſertat. des Ben. Averani in Thucydidem (Opera, Flor. 1717. f. 3 Bde.) handelt eine (die 46te) de Hermis. — Frdr. Gotth. Freytagii de Statuis τετελεσμεναις Veter. Diſſert. Lipſ. 1715. 4. und ebendeſſelben Orator. et Rhetor. Graecor. quibus Statuae honoris cauſa poſitae fuerunt, Decas, ebend. 1752. 8. — Geor. Gottfr. Boerneri de Stat. Achilleis Diſſert. Lipſ. 1759. 4. — u. v. a. m. —

Die **Abbildungen** der noch vorhandenen Werke der Bildhauerkunſt der **Alten** ſind, bey den Art. **Antik**, S. 188 u. f. und **Flaches Schnitzwerk** zu finden. Zu den bloßen **Beſchreibungen** derſelben gehört noch: Account of Statues, Buſtos, Baſſo-rilievos . . . in Italy, with remarks, by Mr. Richardſon, Lond. 1722. 8. 2 Th. Franz. als der 3te Th. ſ. Traité de la Peinture, Amſt. 1728. 8. —

Von den Werken der Bildhauerkunſt der **Neuern**, geben Nachrichten: Cabinet des Singularités d'Arch. Peint. Sculpture et Grav... p. Florent le Comte, Par. 1699. 12. 3 B. Brux. 1702. 12. 3 B. (Im 3ten B. S. 108 der letzten Aus-

gabe; aber nur von Werken der franz. Bildhauerey.) Catal. hiſtor. du Cabinet de . . . Sculpture françoiſe de Mr. de la Live de July, Par. 1764. 12. — Monumens erigés en France à la gloire de Louis XV. précédés d'un tableau du progrès des Arts et des Sciences ſous ce regne, ainſi que d'une deſcription des honneurs et des Monumens de gloire accordés aux grands hommes tant chez les Anciens que chez les Modernes, et ſuivis d'un choix des principaux projets qui ont été propoſés pour placer la Statue du Roi . . . p. Mr. Patte, Par. 1765. f. mit 57 Kpfrt. Auch iſt noch ein Supplement dazu erſchienen. — Antiquités Nation. ou Rec. de Monumens pour ſervir à l'Hiſt... de l'Empire françois, tels que Tombeaux, Inſcript. Statues, Vitraux, Freſques etc. tirees des abbayes, monaſtères, Chat. p. Aubin Louis Millin, Par. 1791. 4. 4 Bd. mit 120 Kpfrn. —

Von Bildhauern u. ſ. w. der **Alten** findet ſich ein Verzeichniß bey der 2ten Ausg. von dem Werke des Junius, De pictura Vet. Rot. 1694. f. — Von Bildhauern der **Neuern** liefern, auſſer den, bey dem Art. **Baumeiſter** angeführten, biographiſchen Werken, noch Nachrichten und Lebensbeſchreibungen, und zwar von **italieniſchen:** Vite de' più inſigni Pittori e Scultori Ferrareſi, da Girol. Baruffaldi, Ferr. 1705. 4. — Notizie intorno alla vita ed alle opere d' Pitt. Scultori ed Intagl. di Baſſana, da Giamb. Verci, Baſſ. 1775. 8. — Catal. iſtor. de' Pitt. e Scultori Ferrareſi, e dell' loro opere . . Fer. 1782—1783. 8. 2 B. — Von **ſpaniſchen:** Vidas de los Pintores y Eſtatuarios eminentes Eſpañoles por D. A. P. Velaſco, als der 3te Th. ſ. Muſeo pictorico, Mad. 1725. f. Einzeln, Lond. 1742. 8. Frzſch. Par. 1749. 12. Deutſch, Dresd. 1781. 8. — Von **deutſchen:** Ioh. Chr. Schumanni Alchimedon, d. i. Deutſchlands fürtreflicher und hochberühmter Virtuoſen in der **Sculptur**-Kupferſtecher und Ezkunſt angeführter Ruhm, und Ehrenpreiß, Dresd. 1684. 8. — Joh. C. Füeßlins Geſchichte der beſten Künſtler in der Schweitz, Zürich 1769—1780. 8. 5 Th. — Nachrichten von Frankfurter Künſtlern und Kunſtſachen, das Leben und die Werke aller daſigen Mahler, **Bildhauer** . . . betreffend . . . von Hrn. Hüsgen, Frankf. am M. 1780. 8. — Auch finden ſich noch hierher gehörige Nachrichten in Chr. Gottl. v. Murr Journal zur Kunſtgeſchichte . . . Nürnb. 1775 — 1789. 8. 17 S. — in den "Miſcellaneen artiſtiſchen Inhaltes von Joh. G. Meuſel," Erf. 1779—1789. 8. 30 Hefte. — in der "Kunſt-Gewerb-und Handwerksgeſchichte der Stadt Augsburg" . . . von P. v. Stetten dem jüngern, Augsb. 1779. 8. — in den verſch. Beſchreibungen von Berlin, Dresden, Wien — u. a. m. —

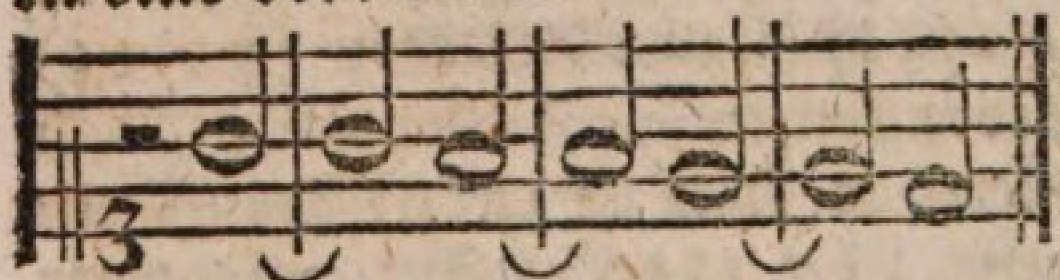
Die berühmteſten **Bildhauer der Neuern** ſind: Nic. Piſano (von den Italienern ritrovatore del buon guſto nella ſcultura genannt, hatte griech. Lehrm. † 1270) Giov. Piſano († 1320) Angelo und Agoſtino Saneſe (1340) Andreas Ugolino († 1345) Andr. Orgagna († 1389) Michelo Aiguani († 1400) Jac. della Quercia († 1418) Nanni d'Antonio di Banco († 1421) Luca della Robbia (Erfinder der Manier, Bilder von gebackener Erde zu verfertigen, welche er mit Farben anſtrich, und im Feuer ſo gut zu glaſiren wußte, daß der größte Theil des damahls cultivirten Europa ſie ihm abkaufte; † 1442) Math. Civitali (1440) Lorenz Ghiberti († 1455) Donatello, Donat di Betto Bardi gen. († 1466) Giov. Ant. Amadei (1470) Deſiderio

rio da Settignano († 1485) Ant. Roſſelino, Gamberelli gen. († 1490) Giac. Vellano (1493) Ant. Abondio (1520) Giov. Franc. Ruſtichio (1528) Alb. Dürer († 1528) Andr. Conducci († 1529) Andr. Riccio Brioſco († 1532) Alphonſo Lombardo († 1536) Girolamo Santa Croce († 1537) Agoſt. Buſto, Bambaja gen. (1538) Lor. Lotto, Lorenzetto genannt (dem Vaſari zu Folge der erſte Reſtaurator alter Statuen † 1541) Bacio Agnolo († 1543) Proſp. Clemente (1548) Jacq. d'Angouleme (1550) Girol. Campagna (1550) Leo Leoni (1550) Sim. Moſca († 1554) Ant. Begarelli († 1555) Giov. Bandini, di Benedetto gen. (1555) Agoſt. Zotto (1555) Franc. della Camilla (1559) Bac. Bandinelli († 1559) Daneſe Cattaneo (1560) Aleſſ. Minganti (1560) Franc. Moſca, Moſchino gen. (1560) Alonſo Berrugineta († 1561) Mich. Angelo Buonarotti († 1564) Andreas und Lazarus Calamech (1564) Aſtoldo Lorenzo di Gino (1565) Giac. Tatti, Sanſovino genannt († 1580) Pierino da Vince (1570) Benvenuto Cellini (Vita ſcritta da lui ſteſſo, Colonia (Nap. 1730.) 4. Engl. von Th. Nugent, Lond. 1771. 8. 2 Bde. † 1572) Jean Gougeon († 1572) Gaſp. Becerra († 1576) Gugl. della Porta († 1577) Giov. Domenico d' Auria († 1585) Franc. Ferrucci, Tadda gen. (ſoll die Kunſt, vermittelſt eines, aus verſchiedenen Kräutern abgekochten Waſſers, die Meiſſel ſo abzuhärten, daß man damit in Porphyr arbeiten können, erfunden haben; † 1585) Annib. Fontana († 1587 Germ. Pilon (führte in Frankreich den guten Geſchmack in der Bildhauerey ein; † 1590) Proſpero Scavezzi († 1590) Giov. Bat. Lorenzi († 1593) Giul. du Pre (1607) Giov. da Bologna († 1608) Aleſſ. Vittoria († 1608) Ant. Gentile da Faenza († 1609) Franc. Cordine, Francioſino gen. († 1612) Juan de Jeni († 1614) Oraz. Cenſore († 1622) Car. Garafaglia (1630) George Petel († 1636) Clem. Molli (1640) Juan Montannes († 1640) Piet. Giac. Tacca († 1640) Franc. Quesnoy, Il Fiamingo gen. († 1644) Franc. Mocchi († 1646) Monſu Adamo (1650) Franc. Agneſini (1650) Piet. Bacci (1650) Arth. Quellinus (1650) Aleſſ. Algardi (1654) Nic. Blaſſet († 1656) Giov. Bat. Biſſoni († 1657) Franc. Anguyer († 1665) Joſ. de Arfe († 1666) Franc. Baratta († 1666) Jacq. Sarraſin (hat an dem guten Geſchmacke in der Bildhauerey in Frankreich den mehreſten Antheil; † 1666) Nic. Millich (1669) Giov. Bat. Volpi (1670) Jean Varin († 1672) Melch. Barthel († 1674) Balth. Marcy († 1674) Mich. Maglia (1678) Andr. Falcone († 1680) Giov. Lor. Bernini († 1680) Gaſp. Marcy († 1681) Ceſ. L'Amoureux (1682) Lud. Bernini (1682) Gottfr. Leygebe († 1683) Piet. Paolo Nardini (1684) Franc. Ferrata († 1686) Le Geret (1690) Lor. Ottone (1691) Matth. Rauchmüller (1693) Mart. v. d. Baugaerten († 1694) Louis le Comte († 1694) Pierre Puget († 1695) Giov. Bat. Foggini (1700) Laur. Magniere († 1700) Jean Bat. Tuby († 1700) Dom. Guidi († 1701) Silv. Parodi († 1708) And. Schlüter (1710) Domin. Aglio (1710) Franz. Pet. Verheyden († 1711) Franc. Girardon († 1715) Georg Gottfr. Weyhenmeyer († 1715) Pierre Le Gros († 1719) Jean Poulletier († 1719) Ant. Coyzevox († 1720) Oraz. Marinali († 1720) Ren. Charpentier († 1723) Giuſ. Mazzoli († 1725) Franc. Barroi († 1726) Franc. du Mont. († 1726) Camillo Rusconi († 1728) Angelo Gabr. Pio (1730) Balth. Permoſer († 1732) Andr. Fantoni († 1735) Bernh. Bendel († 1736) Maſſ. Benzi († 1740) Giuſ. Mazza († 1740) Georg.

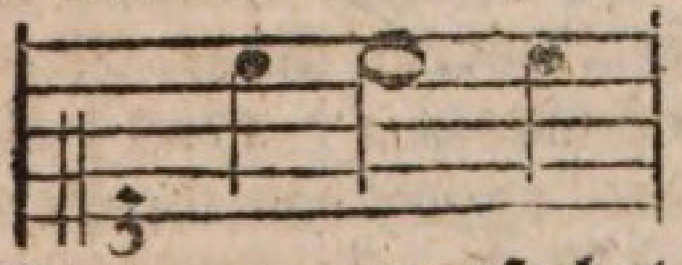
org. Raph. Donner († 1741) Rob. Le Lorrain († 1743) Nic. Couſtour († 1744) Ren. Fremin († 1744) Piet. Mazzetti († 1744) Pier. Le Pautre († 1744) Alex. v. Papenhoven (1745) Ant. Corradini († 1752) Jean Louis Le Moine († 1755) Lamb. Adam († 1759) Edm. Bouchardon († 1762) Ren. Mich. Slodts († 1764) Franc. Schlaſino († 1765) Jean B. Boudard († 1765) Jean B. Pigalle († Eloge hiſtor. . . Par. 1787. 12.) Joh. Aug. Nahl — Nic. Adam — Mich. Adam — Et. Falkonnet — Franz Xav. Meſſerſchmied — Cl. Michel — Jacq. Franc. Sailly — Joh. Val. Sonnenſchein — Taſſard — Allegrain, Banks, Mſtr. Damer — Roſſi, Hickley Bacon, u. a. m.

Bindung.
(Muſik.)

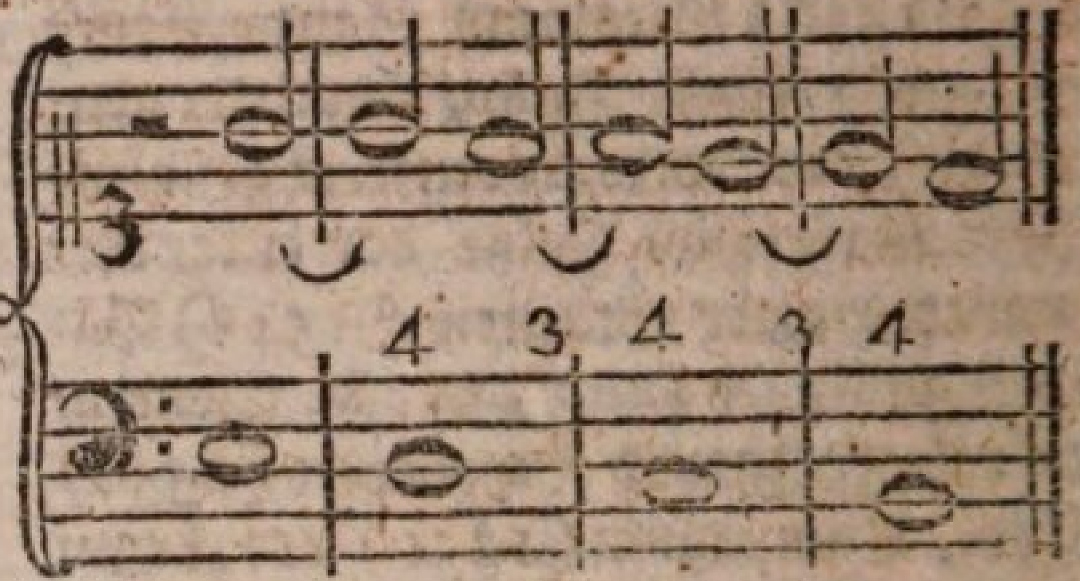
Die Fortdauer eines auf der ſchlechten Zeit des Takts angeſchlagenen Tones, bis in die gute Zeit. Der Name kommt ohne Zweifel daher, daß man wegen der gewöhnlichen Eintheilungen der Takte den, auf dem Aufſchlag des vorhergehenden Takts angeſchlagenen, und bis in den Niederſchlag des folgenden Takts fortdauernden Ton, mit zwey Noten geſchrieben, die man durch einen darüber geſetzten Bogen wieder in eine verbunden:



obgleich dieſe Verbindung wegfällt, wenn die Bindung mitten in einem Takt vorkommt, wie hier:



Die Bindung verurſachet nothwendig eine kleine Zerrüttung in dem Gange des Takts, weil der Niederſchlag, oder die gute Zeit bey der Bindung, ihren gehörigen Accent oder Nachdruk nicht bekommen kann. Alſo werden in der Stimme, wo Bindungen ſind, die Zeiten des Takts einigermaßen verkehrt, da ſie in den andern ordentlich bleiben.



Hier wird im Baſſe, bey jedem Niederſchlag, der Ton mit Nachdruk angegeben; in der obern Stimme aber bekommt der Aufſchlag einigen Nachdruk durch das Anſchlagen eines neuen Tones, da der Niederſchlag, wegen bloßer Fortſetzung des Tones, ohne Nachdruk bleibt.

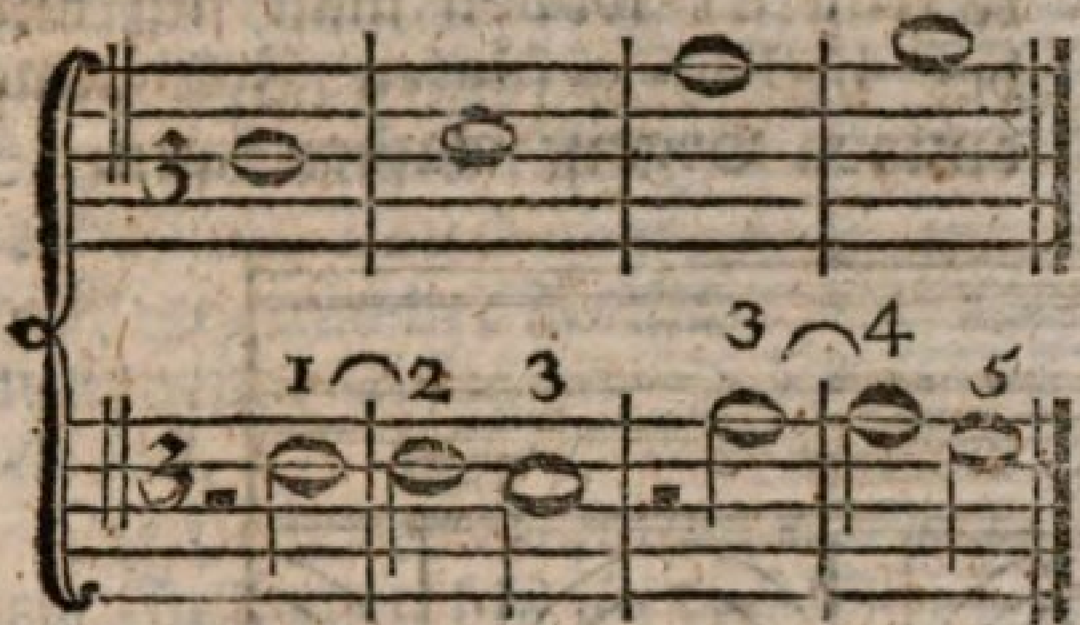
Daraus läßt ſich begreifen, daß die Bindungen dem Geſang etwas charakteriſtiſches geben können. Insbeſondre ſcheinet es, daß an den Stellen, wo in der Empfindung mehr Verlegenheit, als Freymüthigkeit iſt, eine Folge ſolcher Bindungen ſehr zu ſtatten kommen könne. In Duetten, wo die Empfindungen beyder Perſonen, etwas gegen einander laufendes haben, könnten ſie mit ungemeinem Vortheil gebraucht werden.

Am meiſten aber werden die Bindungen der Harmonie wegen gebraucht, da ſie das beſte Mittel ſind, die Diſſonanzen einzuführen *). Die gebundene Note macht die Diſſonanz aus, die dadurch vorbereitet iſt, daß ſie auf der vorhergehenden Zeit liegt, und dadurch, daß ſie in deu nächſten Grad unter ſich tritt, aufgelöſt wird.

Ge-

*) S. Diſſonanzen.

Geſchieht die Bindung in der obern Stimme, wie in dem vorher angeführten Beyſpiele, ſo wird durch die Auflöſung das Intervall kleiner, die Quarte wird zur Terz u. ſ. w. Wird aber die Bindung in der tiefern Stimme gemacht, wie in folgendem Beyſpiel, ſo werden die Intervalle durch die Auflöſung gröſſer, die Secunden zu Terzen, die Quarten zu Quinten.



Es iſt bey der Bindung der Diſſonanzen eine weſentliche Regel, wiewohl die Tonlehrer ihrer ſelten erwähnen, daß die Dauer der Diſſonanz nicht größer ſey, als der vorhergehenden Conſonanz, wodurch ſie vorbereitet worden iſt. Die Ruhe, die durch die Auflöſung entſteht, muß nothwendig, wenigſtens ſo lange dauern, als die Unruhe, auf welche ſie folget, gedauert hat; widrigenfalls iſt die Auflöſung unvollkommen.

Bogen.

(Baukunſt.)

Ein Stük einer Mauer, das rund über eine Oefnung weggeführt iſt. Anfänglich wurden alle Oefnungen an Gebäuden, Thüren und Fenſtern, von oben mit Holz oder mit großen Stüken Stein, auch wol gar mit metallenen Balken zugedekt; bis man auf die ſchöne Erfindung gekommen iſt, Bogen von kleinen Steinen darüber zu führen. Man findet wenig Beyſpiele, daß die Alten kleinere Oefnungen, dergleichen Thüren und Fenſter ſind, mit Bogen überwölbet haben. Die vierekigte Form der Oefnungen iſt ohne Zweifel von beſſerm Geſchmak, und ſoll alſo überall vorgezogen werden, wo nicht die Nothwendigkeit einen Bogen erfodert. Es läßt ſich kaum ſagen, woher bey den Neuern der Geſchmak an runden Thüren und Fenſtern gekommen iſt, beſonders da man gegenwärtig die Steine ſo zu hauen weiß, daß auch ziemlich weite Oefnungen gerade zugemauert werden können, ohne daß von dem Druk der aufliegenden Mauer irgend eine Gefahr zu beſorgen wäre.

Am unſchiklichſten iſt der ſo gewöhnliche Fehler der meiſten Baumeiſter, daß ſie ſo gar runde und vierekige Fenſter in einander miſchen, und einem Gebäude mehr Anſehen zu geben glauben, wenn ſie etwa die Mitte einer Außenſeite durch runde Fenſter von den Seiten unterſcheiden. Einem an die edle Einfalt der Alten gewöhnten Auge iſt es ſchon anſtößig, mitten in einem Gebäude, zwiſchen vierekigten Fenſtern, eine gewölbte Thür zu ſehen. Der wahre Geſchmak ſcheint ſchlechterdings alle Bogen über den Thüren und Fenſtern zu verwerfen, und ſie nur aus Noth zu dulden, wo ſie unentbehrlich ſind, wie bey Bogenſtellungen, wovon in dem nächſten Artikel gehandelt wird.

Ganz unerträglich iſt es, Bogen auf Säulen geſtellt zu ſehen, da man ſich der Vorſtellung, daß die Säulen durch den Druk des Bogens von einander getrieben werden, nicht erwehren kann. Es iſt kaum begreiflich, wie gute Baumeiſter in einen ſo ungereimten Fehler haben verfallen können, den man oft an den prächtigſten

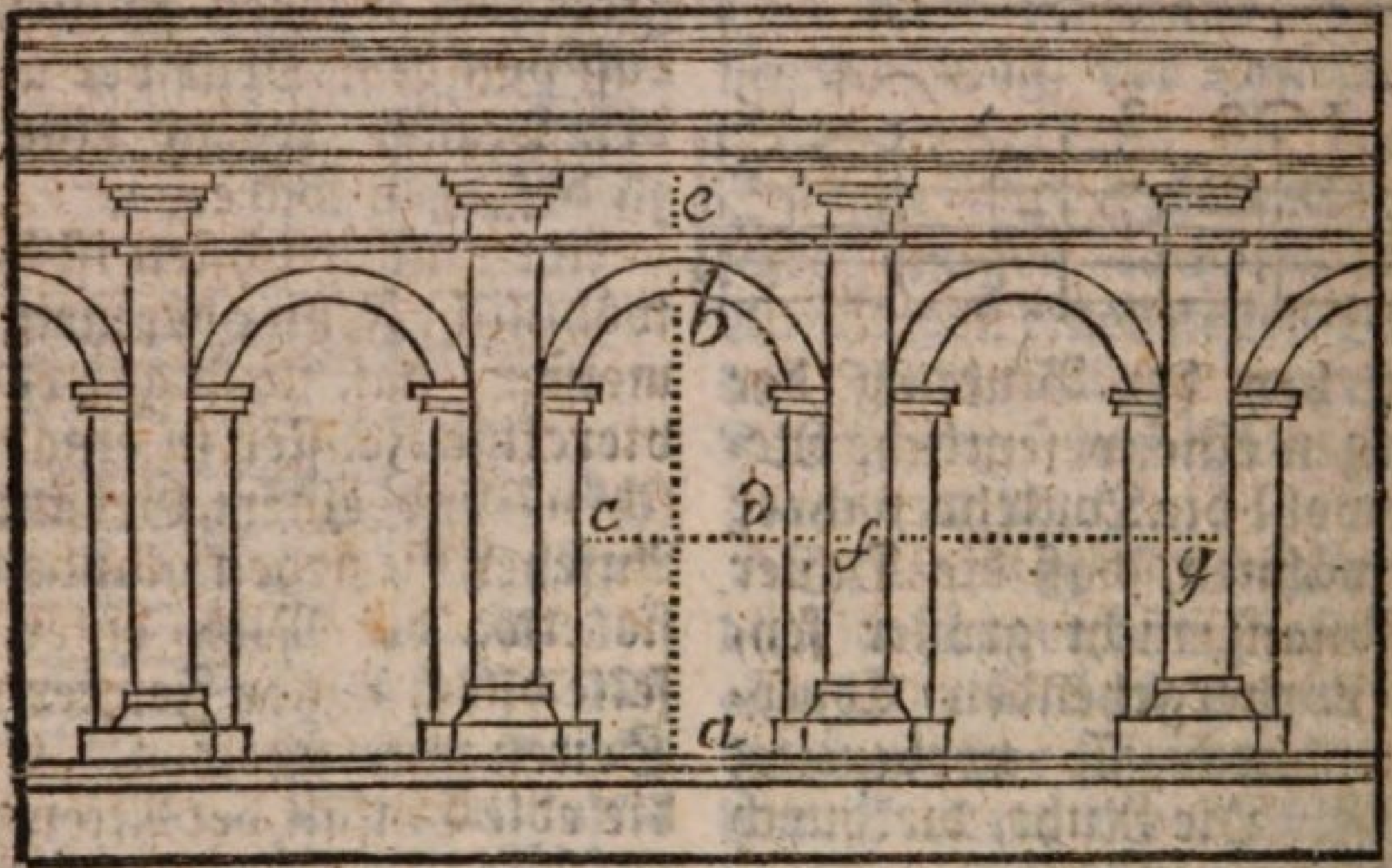
tigſten Gebäuden, wie z. E. an dem Königl. Schloß in Berlin, mit Verdruß wahrnimmt.

Die Form der Bogen, und die Art, die Steine dazu zu hauen, die Stärke der Bogen, die **Widerlage** dazu, und andere zu dem blos mechaniſchen gehörige Punkte, werden hier übergangen.

(*) Die hieher gehörigen Schriften finden ſich bey dem Art. **Gewölbe**.

Bogenſtellung.
(Baukunſt.)

Dieſen Namen haben die deutſchen Baumeiſter den Werken gegeben, die man gemeiniglich mit dem franzöſiſchen Namen **Arkaden** nennt. Man verſteht dadurch eine Reihe von Bogen zwiſchen Pfeilern, die entweder einen bedekten Gang ausmachen, oder eine Waſſerleitung, oder eine Brüke tragen, wovon man ſich aus der hiebey gefügten Zeichnung einigen Begriff machen kann.



In der Baukunſt kommen vielerley Gelegenheiten vor, ſolche Bogenſtellungen anzubringen. Erſtlich, wo ein freyſtehender von oben bedekter Spatziergang oder **Porticus** mit gewölbter Deke anzulegen iſt, dergleichen die vornehmen Römer ehedem in der Nähe ihrer Häuſer angelegt haben*); oder wenn man einen ſolchen Gang an einem Gebäude, es ſey von außen, oder inwendig um den Hof herum anlegen will, damit man im trokenen an den Häuſern weggehen könne. In den meiſten Klöſtern ſind ſolche Gänge um den Hof herum: vorne an den Häuſern findet man ſie in verſchiedenen Städten, wie in Berlin auf dem Mühlendamm, und an der ſogenannten Stechbahn. Die Römer legten auch oft ihre koſtbaren Waſſerleitungen über ſolche Bogenſtellungen. Man kann zwar ſolche bedekte Gänge auch zwiſchen zwey Reihen Säulen, die das Dach tragen, anlegen, wie die halbrunde Säulenlaube um den Hof in Sansſouci iſt. Allein alsdann kann die Deke, wegen Mangel der Widerlage, nicht gewölbet werden, ſondern muß flach, entweder von ſehr großen Steinen gemacht werden, wie an der Säulenlaube der Vorderſeite des Berliniſchen Opernhauſes, welches ſehr koſtbar iſt, oder von Holz, welches keine Dauer hat. Soll die Deke gewölbet werden, welches allemal das

*) S. Säulenlaube.

beſte iſt, ſo muß das Gewölbe nothwendig auf ſehr ſtarken Pfeilern ruhen. Bey Gebäuden, wo man nicht viel auf die Zierlichkeit ſieht, werden die Pfeiler ſchlechtweg vierekigt aufgemauret, und allemal über zwey Pfeiler ein Bogen geſchloſſen; ſieht man aber auf die Zierlichkeit, ſo werden die Pfeiler mit Wandpfeilern, wie in der hier ſtehenden Figur, oder auch mit halb aus der Mauer ſtehenden Säulen verziert. Die beſten Baumeiſter haben bey den Bogenſtellungen folgende Regeln beobachtet, von denen man ohne wichtige, aus der Nothwendigkeit entſtehende Urſachen, nicht abgehen ſoll.

Die Höhe der Oefnung a b von dem Fußboden bis an den Scheitel des Bogens, ſoll der doppelten Breite c d gleich ſeyn. Die **Nebenpfeiler** werden ein Model breit gemacht; zum Bogen wird ein voller halber Cirkel genommen, und vom Scheitel des Bogens bis an den Unterbalken, wird b e zwey Model genommen. Dieſe Verhältniſſe geben den Bogenſtellungen das ſchönſte Anſehen, und darnach muß nun alles übrige beſtimmt werden. Ein einziges Beyſpiel wird hinlänglich ſeyn, zu zeigen, wie die Eintheilungen zu machen ſeyen.

Es ſoll eine Bogenſtellung mit doriſchen Pfeilern gemacht werden. Weil die doriſchen Pfeiler mit zwey Unterſätzen 18 Model hoch ſind *), vom Unterbalken an bis auf den Scheitel des Bogens, im Lichten aber zwey Model gerechnet werden, ſo blieben für die Höhe der Oefnungen (a b in der Figur) 16 Model übrig; mithin würde die Weite c d 8 Model ſeyn müſſen. Nun muß an jeder Seite ein Model für die Breite des Nebenpfeilers, und ebenfalls ein Model für die halbe Deke des Pfeilers gerechnet werden; daher entſteht die Pfeilerweite f g von 12 Modeln.

Doch können dieſe Verhältniſſe nicht allemal beobachtet werden. An dem **Coliſäum** in Rom, wo drey Bogenſtellungen übereinander ſtehen, ſind folgende Verhältniſſe beobachtet worden: die unterſte iſt von doriſcher Ordnung, die Säulenweite 14 Model und 11 Minuten; die Breite der Nebenpfeiler beynahe 2 Model: die Weite der Oefnungen 9 Model 28 1/2 Min. die Höhe nur 16 Model 13 Min. Die zweyte Ordnung iſt joniſch mit Säulenſtühlen, die aber mit der Brüſtung der Oefnung in einem fortlaufen. Die Säulenweite und die Breite der Nebenpfeiler, und die Weite der Oefnungen, ſind wie vorher. Die Höhe iſt nur 14 Model 28 Min. und faſt eben ſo iſt auch die dritte Ordnung.

Der äußerſte Pfeiler einer Bogenſtellung muß nothwendig ſtärker ſeyn, als die andern, damit er die Spannung des Bogens aushalte. Deßwegen ſetzt man auch insgemein zwey Wandpfeiler oder Säulen auf der Eke neben einander. Von den **Einfaſſungen der Bogen**, von den **Kämpfern** und **Schlußſteinen**, iſt in beſondern Artikeln geſprochen worden.

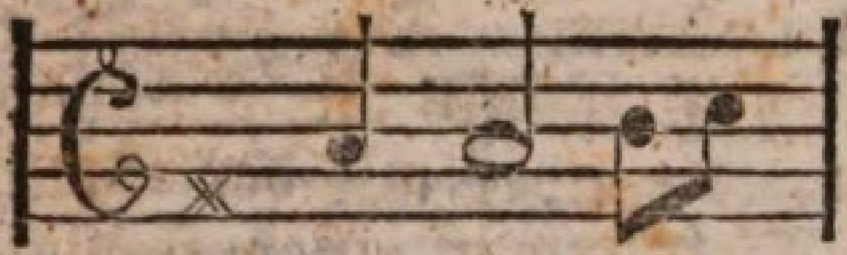
Eine gothiſche und ziemlich abgeſchmakte Art von Bogenſtellungen ſieht man an dem Herzoglichen Pallaſt in Venedig, wo die Bogen auf ſchlechten vierekigten Pfeilern ſtehen, davon jeder mit zwey elenden Säulchen verzieret iſt, die bis an die Kämpfer der Bogen reichen.

*) S. Doriſch.

Bourree.

Bourree.
(Muſik.)

Eine beſondre Gattung eines Tonſtüks zum Tanzen. Sein Charakter iſt mäßige Freude. Der Takt iſt von 2/2 und fängt mit einem Viertel im Aufſchlag an. Die Bourree hat, wie die meiſten Tänze, zwey Theile, von 4 oder 8 Takten. Es kommt dabey oft vor, daß der zweyte Theil der erſten Zeit des Takts, durch eine Bindung auf eine halbe Taktnote, mit dem erſten Theil der zweyten Zeit zuſammengezogen wird; als



Brabantiſche Schule.

Wird ſonſt auch die flamändiſche Schule genennt. Sie begreift eine Folge von vielen fürtreflichen Mahlern, die in Brabant und Flandern die Kunſt gelernt und getrieben haben. Vermuthlich hat der Reichthum und eine ziemlich ruhige Regierung verurſachet, daß in den Niederlanden und vornemlich in den beyden bemeldeten Provinzen, die ſchönen Künſte ſehr früh und mit großem Eifer getrieben worden. Schon im 14ten Jahrhundert haben ſie gute Mahler gehabt, denen man, den gemeinen Nachrichten zufolge, die Erfindung der Mahlerey in Oelfarben zu danken hat. Von derſelben Zeit an hat es in dieſen Ländern niemals an Mahlern gefehlt, die, vornemlich durch eine vorzügliche Vollkommenheit der Farbengebung, andern zum Muſter dienen können. Gegenwärtig aber iſt dieſe Schule faſt ganz eingegangen.

Wer von dem Werth der Künſtler aus dieſer Schule, beſonders der zwey großen Lichter derſelben, **Rubens** und **van Dik**, richtig urtheilen will, muß nothwendig in dem Lande ſelbſt geweſen ſeyn; denn wer blos die, außer den Niederlanden zerſtreuten Gemählde derſelben, geſehen hat, der kann ſich nur einen ſehr unvollkommenen Begriff von der Stärke dieſer Künſtler machen.

* *

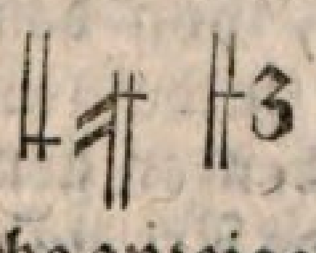
Die berühmteſten Meiſter der Brabantiſchen oder Niederländiſchen Schule ſind: Joh. v. Brügge oder v. Eyck († 1441) John v. Mabuſe († 1562) Franz Pourbus († 1580) Matth. Brill (1584) Heinr. Steenwyck († 1603) Mart. v. Voß († 1604) Joh. Stradan († 1605) Franz Pourbus d. Sohn († 1622) Barth. Spranger (   ) Matth. Brill († 1626) Rol. Savery († 1639) Pet. Paul Rubens († 1640) Adrian Braun († 1640) Ant. Vandyck († 1641) Joh. Breughel († 1642) Joh. Miel († 1644) Dav. Teniers († 1649) Gerh. Seegers († 1651) Franz Snyders († 1657) Jac. Fouquieres († 1659) Dan. Seegers († 1660) Theod. v. Thulden († 1662) Caſp. Crayer († 1669) Pet. Neefs (   ) Philipp v. Champagne († 1674) Jac. Jordans († 1678) Erasmus Quellinus († 1678) Franz Milet († 1680) Herm. Schwanefeld († 1690) Anton Franz v. d. Meer († 1690) Joh. v. d. Meer († 1691) Dan. Teniers der Sohn († 1694) Nic. Vleughels († 1737). —

C.

C.

(Muſik.)

Mit dieſem Buchſtaben bezeichnet man den erſten oder unterſten Ton jeder Octave unſrer heutigen Tonleiter. Die Alten fiengen mit A an, und ſetzten ihre Töne in dieſer Ordnung: A, B,*) C, D, E, F, G; da wir ſie in dieſe ſetzen: C, D, E, F, G, A, B. Man kann doch für die itzige Tonleiter einen guten Grund angeben. Erſtlich ſtellt ſie die größere, und alſo die vollkommnere Tonart vor, weil C, E die große Terz iſt, da die Tonleiter A, B, C die kleine und unvollkommnere Tonart vorſtellt. Zweytens iſt ſie auch vollkommener, als die Aretiniſche, die von G anfängt **): denn obgleich dieſe auch die große Tonart abbildet, ſo iſt doch hier die Terz G, H, durch A arithmetiſch, das iſt, unvollkommener getheilt, da die Terz C, E, durch D harmoniſch getheilt iſt †). So wird man alſo finden, daß es nicht möglich iſt, dem diatoniſchen Syſtem der Töne eine vollkommnere Ordnung zu geben, als die, welche von C anfängt.

C bedeutet auch einen Schlüſſel, der durch eines von dieſen beyden Zeichen  angedeutet wird, welche anzeigen, daß auf der Linie, die durch dieſen Schlüſſel geht, die Noten des Tons C ſtehen *).

*) Unſer heutiges H.
**) S. Art. A.
†) S. arithmetiſch; harmoniſch.

*) S. Schlüſſel.

Cabinet.

(Baukunſt.)

Ein kleineres, und in dem innern Raum einer Wohnung liegendes, zu ruhigen Verrichtungen beſtimmtes Zimmer. Man hat Cabinetter zum Schlafen, zum Studiren, zu geheimen Conferenzen; und bey großen Sammlungen der Werke der Natur oder der Kunſt giebt man insgemein den, an den großen Sälen liegenden, kleinen Zimmern, darinn kleinere und ausgeſuchte Stüke aufbehalten ſind, den Namen der Cabinetter: daher denn durch eine Verwechslung der Namen, die Sammlungen oder Kunſtſachen ſelbſt, auch Cabinetter genennet werden. Ein Cabinet liegt alſo, ſeiner Beſtimmung zufolge, allemal hinter größern Zimmern, und iſt von den Lauben und Fluren, die zum gemeinen Gebrauch ſind, am weiteſten entfernt; weil die Verrichtungen, die man darinn vornimmt, Stille erfodern. In den Wohnungen der Großen müſſen in der Nähe der Audienzzimmer auch geheime Cabinetter ſeyn, zu denen man auch durch Nebentreppen unbemerkt kommen kann: und es wäre ein wichtiger Fehler, wenn ein Baumeiſter in den Häuſern der Großen dieſes verſäumte.

(*) Von Anordnung und Anlegung der Cabinette, handelt, unter mehrern,

rern, J. Fr. Blondel, in ſ. W. De la Diſtribution des Maiſons de Plaiſance etc. Par. 1737. 4. 2 B. B. 1. S. 35, und ebenderſelbe in dem Cours d'Architecture, B. IV. S. 237 u. f. — ſo wie, von Anlegung der Garten-Cabinette, ebendaſelbſt, S. 44 und S. 72.

Cadenz.
(Muſik.)

Dasjenige, wodurch in dem Geſang das Gefühl des Endes, oder auch blos einer Ruheſtelle, eines Abſchnitts oder Einſchnitts erwekt wird. Der Geſang muß, wie die Rede, aus mancherley Gliedern beſtehen *), die durch Einſchnitte, durch längere oder kürzere Ruheſtellen, von einander abgeſondert ſind. In der Rede werden dieſe Glieder Einſchnitte und Perioden genennt, die man durch verſchiedene Zeichen, als, : ; ? ! . anzudeuten pflegt. Die Glieder aber entſtehen nicht durch dieſe Zeichen, ſondern aus der Anordnung der Begriffe, nach welcher in der Rede, an den Stellen, wo dieſe Zeichen ſtehen, ein mehr oder weniger vollſtändiger Sinn ſich endiget: zugleich aber auch aus der Folge der Töne; denn in dem Vortrag der Rede werden dieſe Ruheſtellen, durch den ſtärkern oder ſchwächern Abfall der Stimme, und durch längere oder kürzere Verweilungen, auf der letzten Sylbe fühlbar gemacht. Dieſes ſind eigentliche Cadenzen der Rede, und daraus läßt ſich ſchon begreifen, was die Cadenzen in der Muſik ſind.

In einem Tonſtük vertritt die Harmonie einigermaßen die Stelle der Begriffe der Rede; die Melodie aber des Tones der Sylben. Wie nun die Einſchnitte und Perioden der Rede, ſowol von den Begriffen, als von dem Ton der Worte abhangen, ſo iſt es auch in der Muſik. Wir haben alſo hier die Cadenzen, ſowol in der Harmonie, als in der Melodie zu betrachten, und mit den erſten den Anfang zu machen.

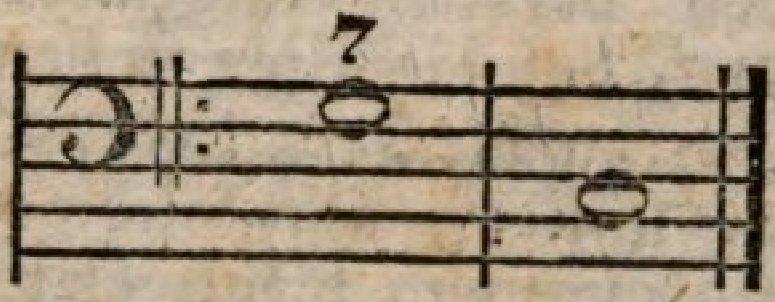
Es giebt alſo, ſowol in der Rede, als in der Sprache der Muſik, zweyerley Glieder: in der Rede entſtehen ſie entweder von der Ordnung der Begriffe, oder von der Ordnung der Töne; und in der Muſik, entweder von der Ordnung der Accorde, oder von der Ordnung der einzeln Töne der Melodie. Die erſtern beyden Gattungen ſind die weſentlichſten, und die andern müſſen ihnen untergeordnet ſeyn. Ein harmoniſches Glied iſt eine Folge zuſammenhängender Accorde, auf deren letztem man ohne fernere Erwartung ſtehen bleiben, oder doch eine Zeitlang ruhen kann. Dasjenige nun, was in der Harmonie das Gefühl dieſes Stillſtehens verurſachet, wird eine harmoniſche Cadenz genennt. Die Würkungen der Cadenzen ſind von verſchiedener Art: entweder bringen ſie das Gehör in eine völlige Ruhe, ſo daß es ſchlechterdings nun weiter nichts erwarten kann; oder ſie verurſachen einen Stillſtand, bey dem man, ohne einen Mangel zu fühlen, nicht gänzlich aufhören, aber doch eine Zeitlang ſtillſtehen kann. Die, welche die erſtere Würkung thun, werden ganze oder völlige Cadenzen genennt, von den andern werden einige halbe, andre unterbrochene Cadenzen genennt. Wir wollen jede Art näher betrachten.

1. Zur vollkommenen Ruhe wird nothwendig eine vollkommen conſonirende Harmonie erfordert, weil jeder diſſonirende Ton etwas beunruhigendes hat; alſo

*) S. Glied; Abſchnitt; Ganz; Periode.

alſo muß der letzte Accord der ganzen Cadenz nothwendig der vollkommene Dreyklang ſeyn. Aber nicht jeder Dreyklang ſetzt in gleich völlige Ruhe. Wer nur einigermaßen empfinden kann, was eine Tonart, oder ein Ton, darinn man ſpielt, iſt, der fühlt auch, daß die völligſte Beruhigung nur durch den Dreyklang auf dem Grundton verurſacht wird; alſo muß der letzte Accord der ganzen Cadenz den Dreyklang auf dem Grundton haben, aus deſſen Tonleiter die vorhergehenden Accorde genommen ſind. Jedes Tonſtük wird aus einem gewiſſen Ton geſetzt, aus welchem die Harmonie zwar in andre Töne ausweicht, zuletzt aber in den Hauptton zurükgeführt wird *). Die vollkommenſte Ruhe kann nicht eher hergeſtellt werden, bis die Modulation aus den Nebentönen wieder in den Hauptton, von dem das Gehör vorzüglich eingenommen iſt, zurükgeführt worden. Alſo kann ein ganzes Stük nicht anders, als mit dem vollkommenen Dreyklang auf ſeinem Grundton endigen. Dieſer Schluß wird die **Finalcadenz**, oder die **Hauptcadenz** eines Tonſtüks genennt. Geſchieht der Schluß aber vermittelſt des Dreyklanges auf dem Grundton einer Nebentonart, dahin man ausgewichen iſt, ſo wird dadurch nur eine **Mittelcadenz** verurſachet, womit eine Periode kann geendiget werden.

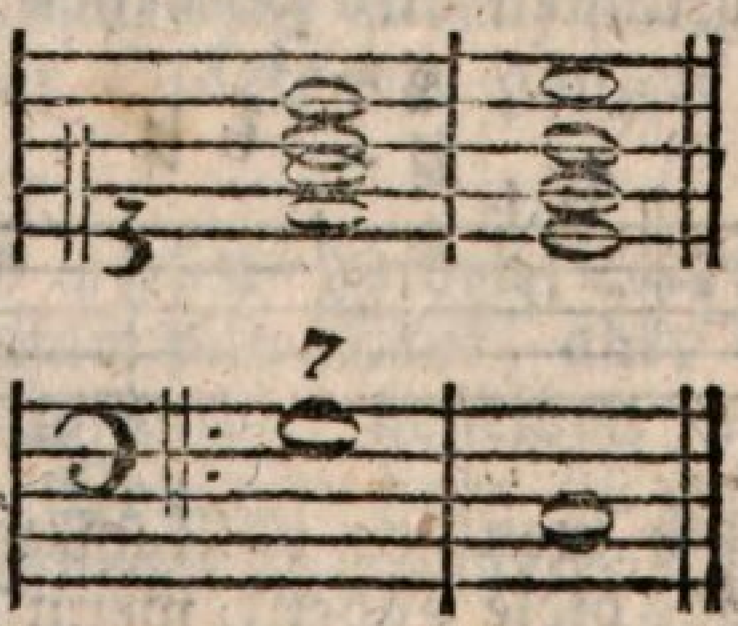
Die Vollkommenheit des Schluſſes aber hängt nicht allein von dem letzten, ſondern zum Theil auch von dem vorletzten Accord ab, durch welchen das Verlangen nach der Ruhe erwekt wird. Alſo muß der vorletzte Accord, durch den die Ruhe angekündiget wird, nothwendig etwas unvollkommenes haben, das die Erwartung des letzten erweket, und er muß in der engeſten Verbindung mit dem letzten Accord ſtehen. Dieſes kann auf keine vollkommnere Art geſchehen, als wenn der vorletzte Accord auf der Quinte oder Dominante des Tons, darinn man iſt, genommen wird, weil die Rükkehr von der Dominante auf den Grundton der natürlichſte Schritt iſt, den die Harmonie thun kann: alſo iſt überhaupt dieſes die Form der ganzen oder völligen Cadenz:



Damit aber das Gefühl des letzten Grundtones ſchon durch den Accord des vorletzten deſto gewiſſer erwekt werde, wird auf dieſen der Septimenaccord genommen *), weil alsdenn die Harmonie unumgänglich um eine Quinte fallen muß.

Hiebey aber iſt auch noch auf die Ordnung der Töne in den obern Stimmen zu ſehen, indem auch darinn jeder letzte Ton durch den vorletzten kann beſtimmt werden. Die große Terz des vorletzten Tones macht das **Subſemitonium** des folgenden Grundtones aus, und geht alſo nothwendig beym Schluſſe in die Octave. Die Septime im vorletzten Accord macht die Quarte des letzten Grundtones aus, und geht alſo nothwendig in deſſen Terz über. Mithin wird der vollkommenſte Schluß dieſer ſeyn:

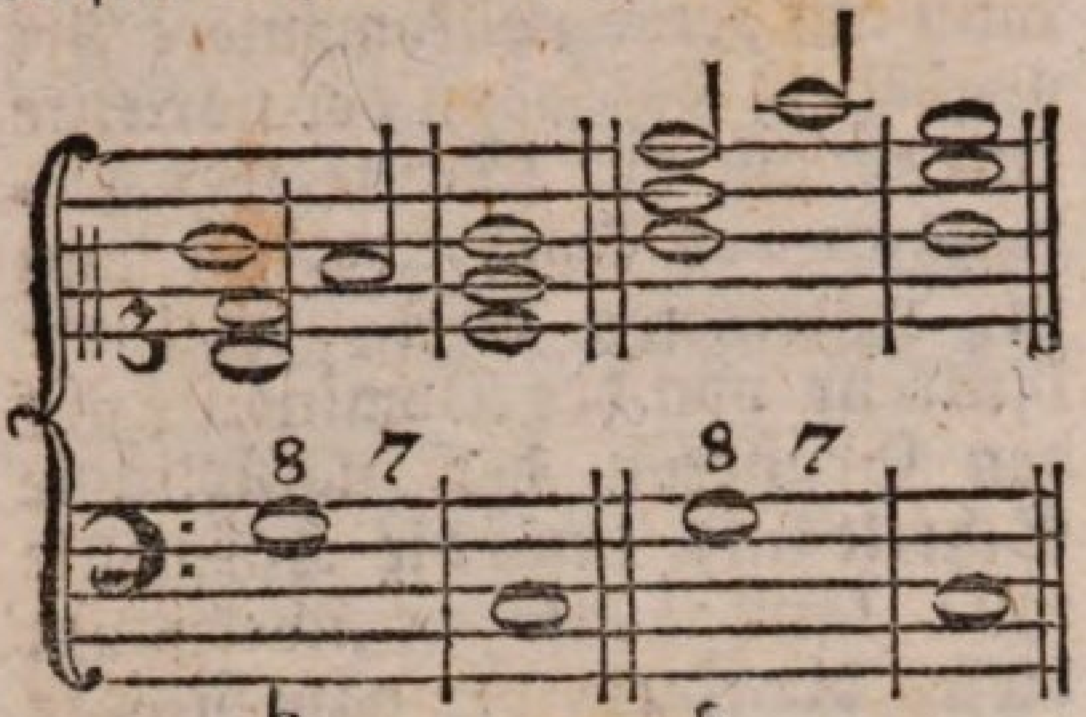
a



*) S. Ausweichung.

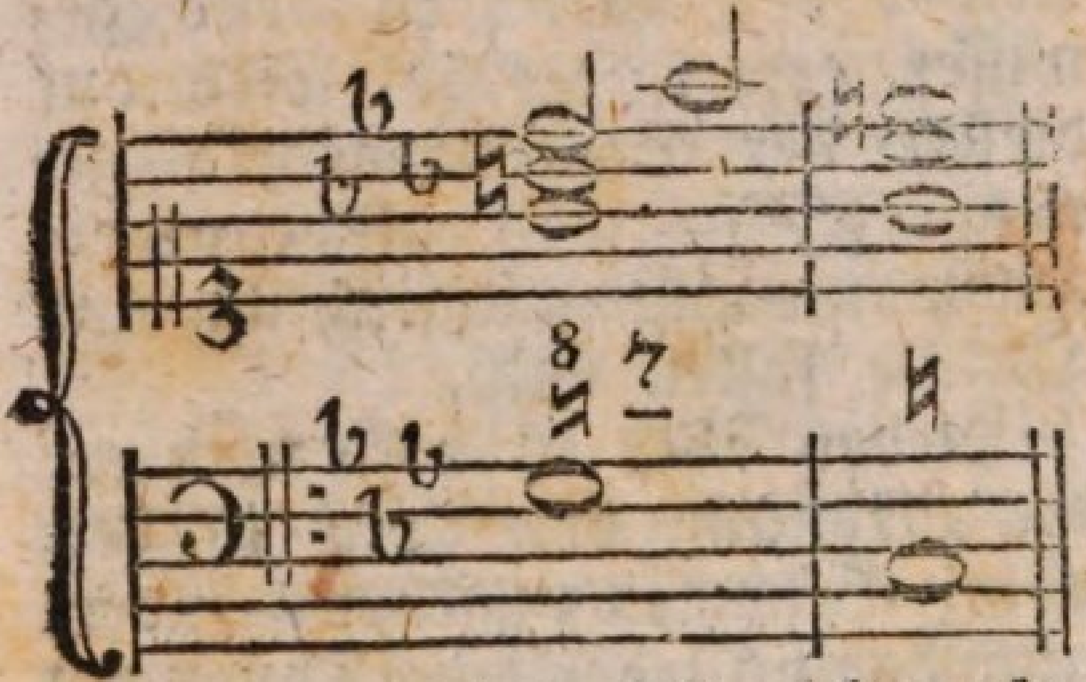
*) S. Diſſonanz.

weniger vollkommen würde er in dieſen Geſtalten ſeyn:

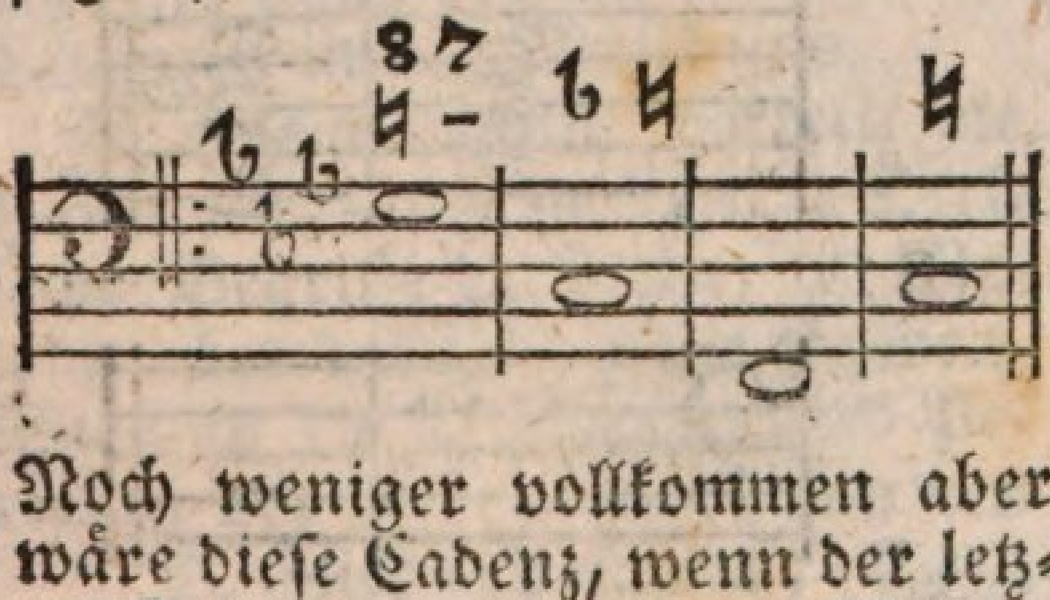


b c

Hiebey verdient angemerkt zu werden, daß die Alten in den Cadenzen, da die Terz in der Oberſtimme ſchließt, allemal die große Terz brauchten, wenn gleich die Tonart die kleine erforderte; alſo:

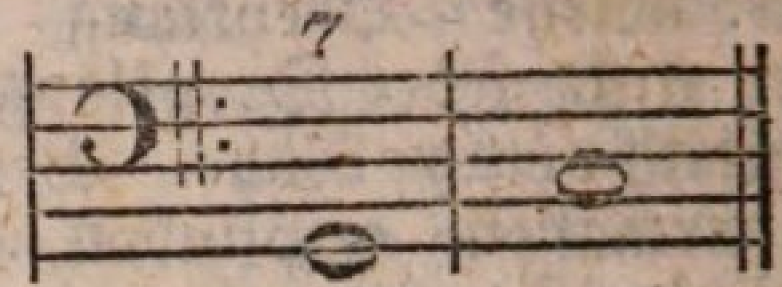


Der Grund dieſer Abweichung lag ohne Zweifel in der ſchlechten Temperatur ihrer Orgeln, nach welcher kleine Terzen ſo ſchlecht klangen, daß ſie freylich zum Schluß untauglich waren. Da dieſer Fall itzt nicht mehr ſtatt hat, ſo ſchließt man auch ohne Bedenken mit der kleinen Terz. Wollte man in Kirchenſachen, aus Liebe zum Alterthum, im Schluß die Tonart ändern, ſo könnte es am füglichſten alſo geſchehen:

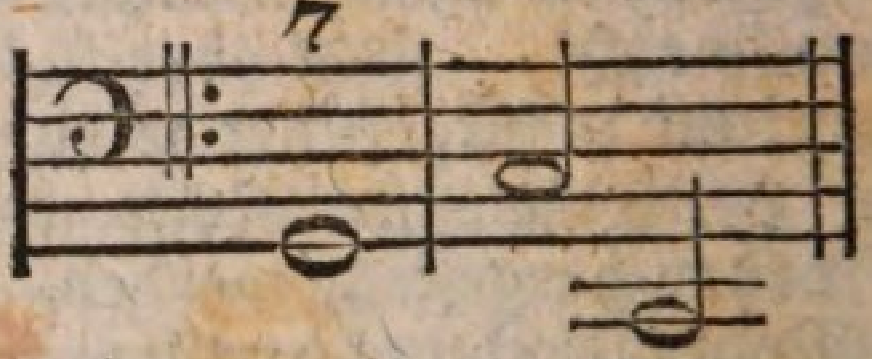


Noch weniger vollkommen aber wäre dieſe Cadenz, wenn der letzte Schritt durch Heraufſteigen von der Dominante auf den Hauptton geſchähe:

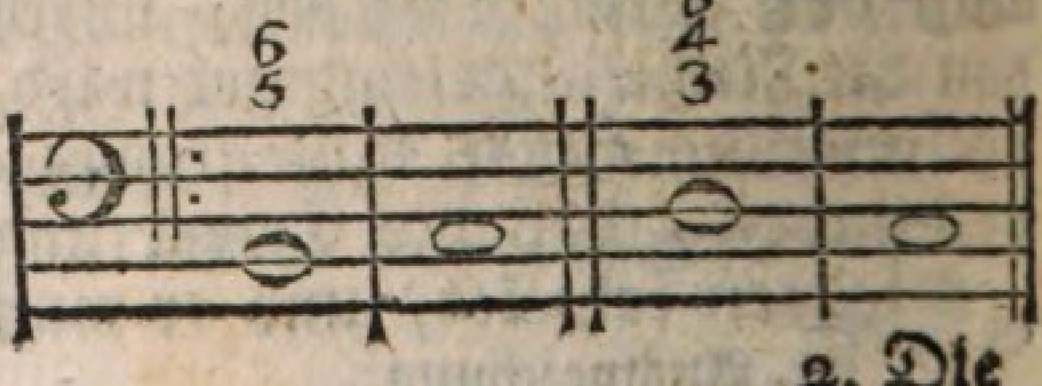
c



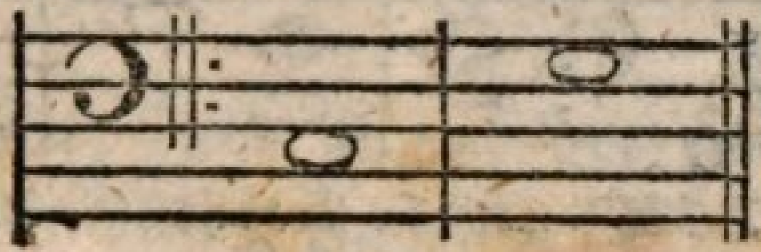
Denn obgleich dieſe Accorde mit den vorhergehenden im Grunde einerley ſind, ſo kann doch dieſe Cadenz nicht wol eine völlige Ruhe machen, weil die Dominante nicht auf die Octave ihres Grundtones, ſondern auf dieſen ſelbſt führet; folglich die Ruhe nicht durch Steigen, ſondern durch Fallen hervorgebracht wird. Doch könnte dieſer Schluß auf folgende Weiſe vollkommen gemacht werden:



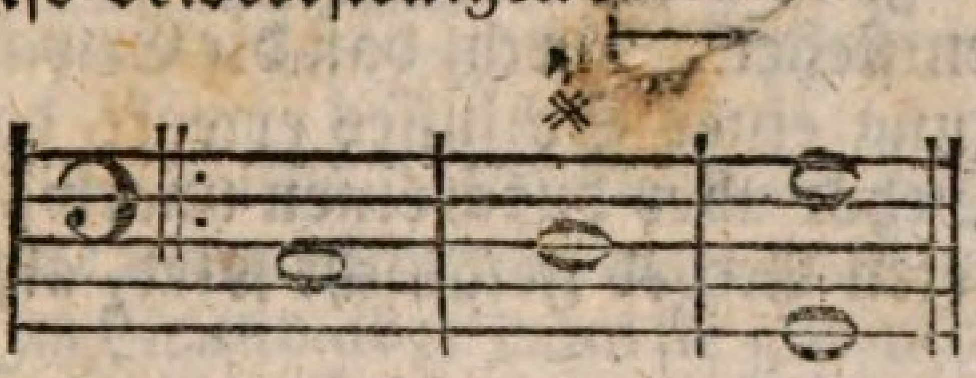
Dieſes iſt alſo die Form der ganzen harmoniſchen Cadenz, die in ihrer vollkommenſten Geſtalt, am Ende des ganzen Stüks nicht nur wie bey a erſcheinen, ſondern mit dem Dreyklang auf dem Hauptton, woraus das Stük geſetzt iſt, endigen muß. Wird ſie aber mitten im Stük zu Endigung einer ganzen harmoniſchen Periode gebraucht, ſo endiget ſie ſich mit dem Dreyklang des Grundtones, dahin man ausgewichen war, und darinn man ſich eine Zeitlang aufgehalten hat: dabey nimmt ſie in den obern Stimmen die unvollkommnere Geſtalt, wie bey b und c, an. Dieſer Schluß kann auch durch Verwechslung des vorletzten Accords, oder des Accords der Dominante etwas geſchwächt werden, als:



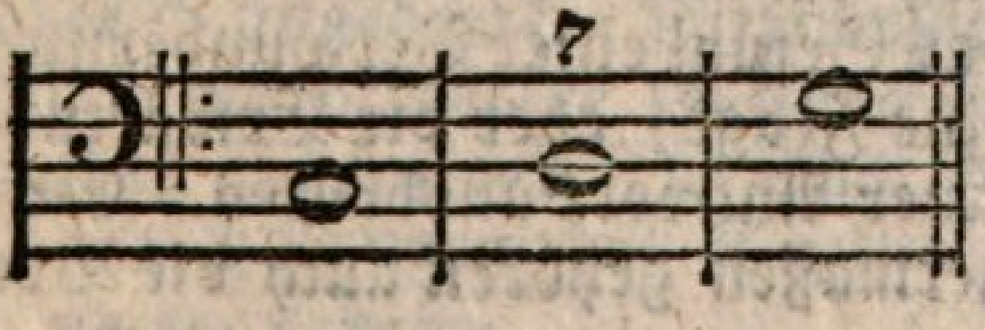
2. Die halbe Cadenz ſetzet in eine nicht völlige Ruhe, ſondern befriediget zwar das Gehör durch eine ganz conſonirende Harmonie, bey welcher man aber deßwegen nicht ganz ruhen kann, weil ſie nicht auf dem Grundton liegt, darinn man modulirt, ſondern auf der nächſten Conſonanz, nämlich der Quinte oder der Dominante deſſelben. Ihre Form iſt alſo dieſe:



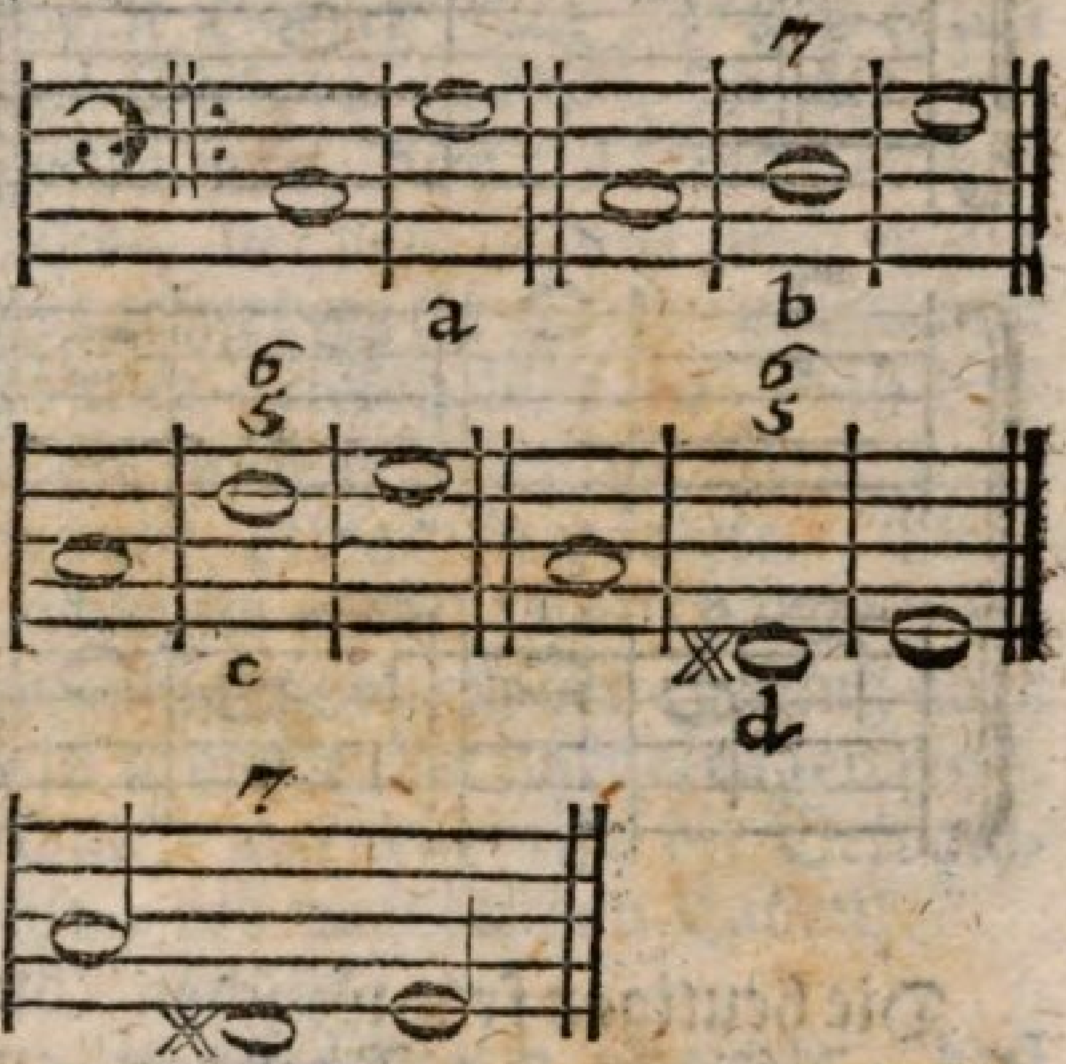
Um die wahre Natur dieſer halben Cadenz zu begreifen, ſtelle man ſich vor, man hätte aus dem Hauptton C in ſeine Dominante ſchließen wollen. Dieſes würde man durch den geradeſten Weg alſo bewerkſtelligen:



Auf dem letzten dieſer drey Accorde wäre man nun würklich in G, der Ton C wäre vergeſſen, und die Cadenz wäre ganz. Nehme man aber auf den zweyten Accord, anſtatt der großen Terz, die das Subſemitonium von G iſt, die kleine Terz, die der Haupttonart C dur eigen iſt, ſo würde auf dem letzten Accord ungewiß, ob man würklich nach G dur ausgewichen wäre, oder, ob man in C bleibe, und nur den Dreyklang ſeiner Quinte wolle hören laſſen, um hernach in der Haupttonart wieder fortzufahren. Demnach iſt offenbar, daß durch dieſe Fortſchreitung



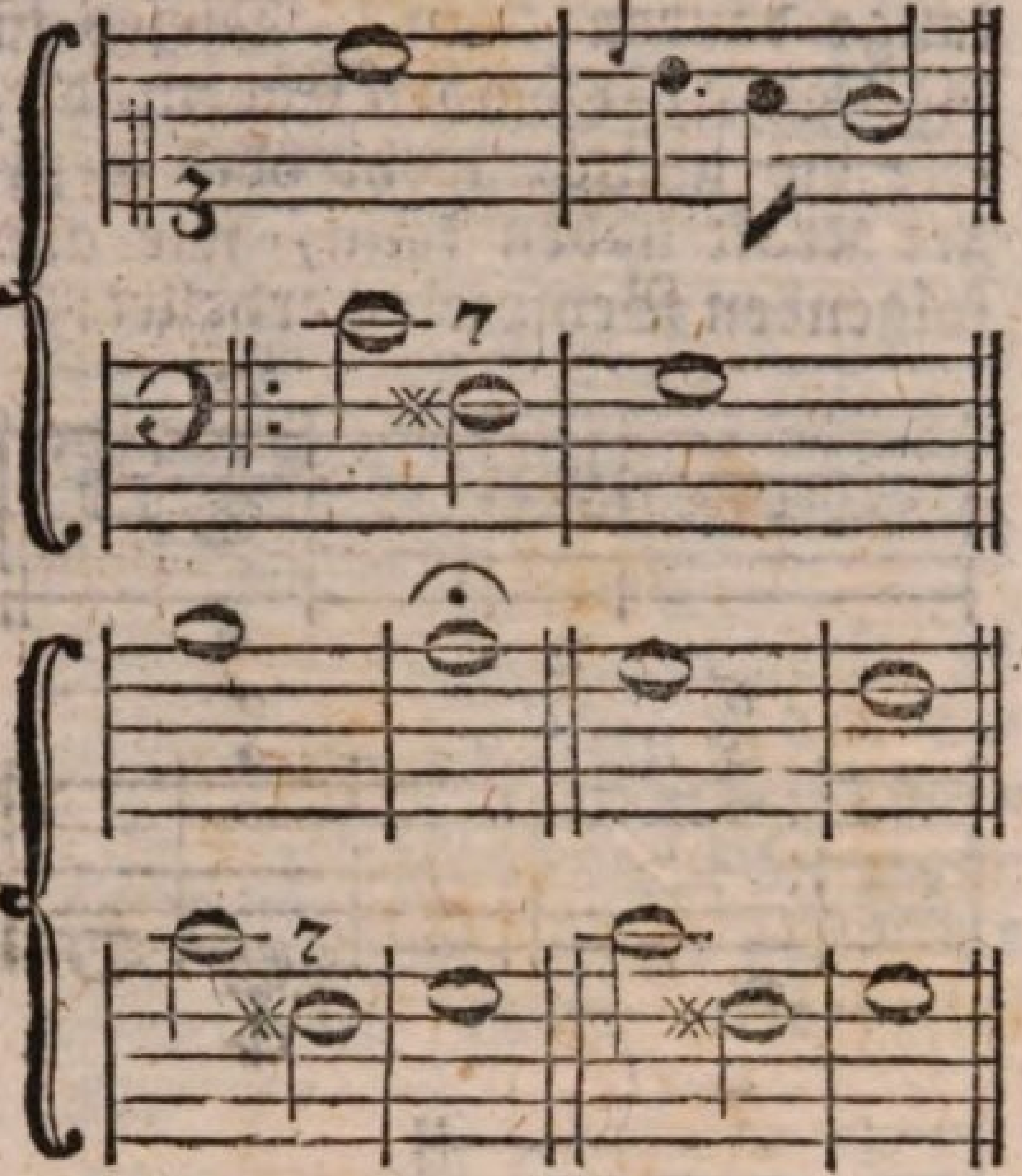
keine würkliche Ruhe, ſondern nur ein Stillſtand verurſachet wird, der aber, wegen der ſich dabey äußernden Ungewißheit, nicht lange dauren kann. Dieſes iſt die Natur der halben Cadenz, die, wie die ganze, mehr oder weniger Kraft haben kann, wie aus folgenden Beyſpielen erhellet:



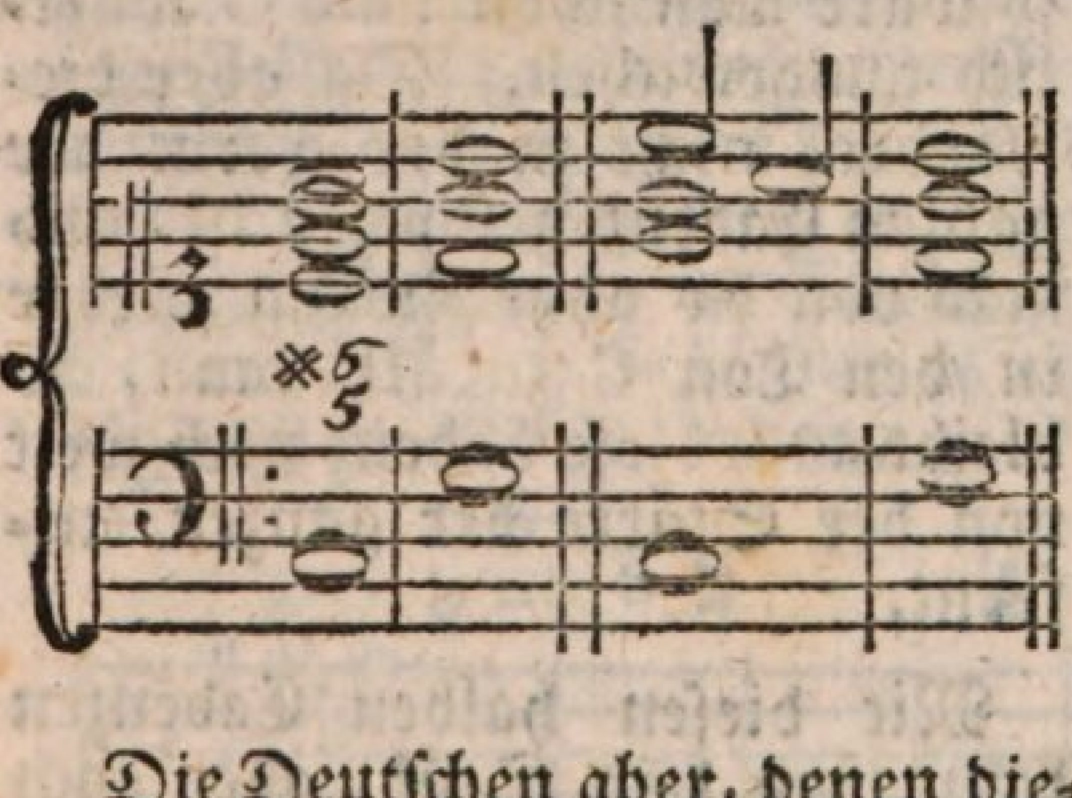
Läßt man den Mittelaccord ganz weg, wie bey a, ſo iſt die Ungewißheit am ſtärkſten und folglich der halbe Schluß am ſchwächſten; nimmt man aber dieſen Mittelaccord mit der kleinen Terz, wie bey b, ſo gleicht die halbe Cadenz etwas mehr einem Schluß in den Ton G. Von eben dieſem iſt die Form bey c blos eine Verwechslung. Würde man die Cadenz aber ſo machen, wie bey d und e; ſo wäre man ſchon nach G würklich ausgewichen. Da aber dieſes doch nicht in der Form der ganzen Cadenz geſchehen iſt, und man von da ohne Zwang wieder in den Ton C zurüke kann, ſo bleibt auch dieſe Cadenz noch weit von der Stärke der ganzen entfernt.

Mit dieſen halben Cadenzen kann man kein Stük, aber doch Hauptabſchnitte deſſelben endigen. Von den drey hiernächſt verzeichneten Arten dieſer halben

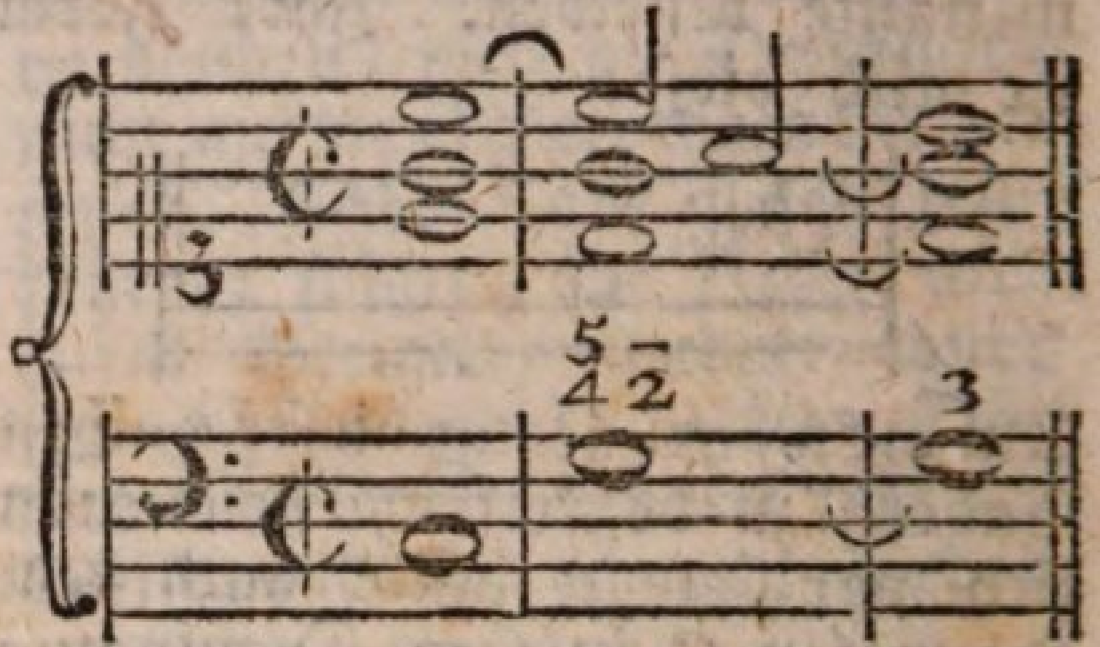
Cadenz, ſetzt die erſte am meiſten in Ruhe, die andre weniger, die dritte am wenigſten.



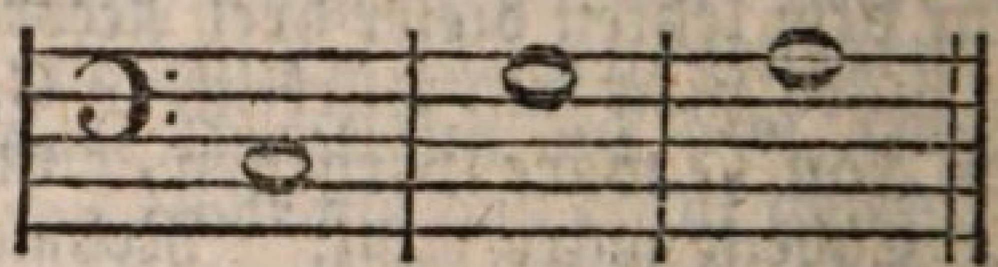
Die heutigen franzöſiſchen Tonſetzer nehmen mit **Rameau** an, daß dieſe halbe Cadenz, welcher ſie den Namen der unvollkommenen, auch der irregulairen Cadenz geben, durch die, dem Dreyklang des vorletzten Tones hinzugethane, große Sexte müſſe angekündiget werden, welche ſie auf dem folgenden Accord um einen Grad in die Höhe treten laſſen, wo ſie alsdenn zur großen Terz wird; alſo:



Die Deutſchen aber, denen dieſe diſſonirende Sexte nicht gefällt, laſſen ſie als einen Durchgang hören, wie im zweyten Beyſpiel; nur im geſchwinden Zeitmaaße laſſen ſie die Auflöſung dieſer Sexte, ſo wie auch im nachſtehenden Exempel bey dem Satz 5/4, der Secunde über ſich gelten: aber in langſamer Bewegung wird 6/5 allemal wie die Verwechslung des Septimenaccords aufgelöſet.

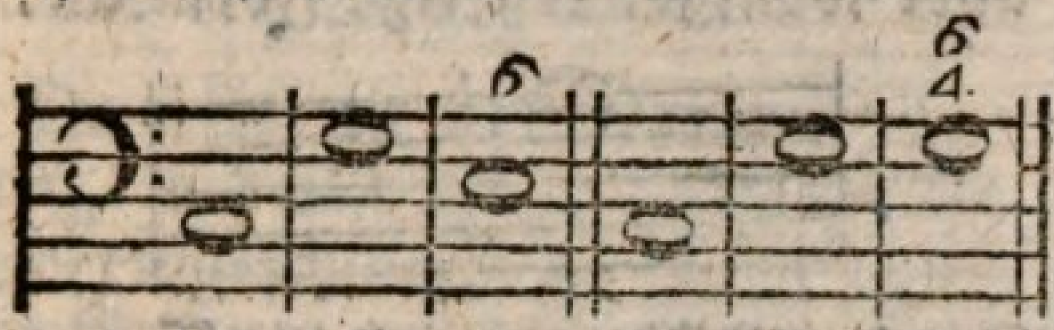


3. Unterbrochene Cadenz entſtehet dadurch, daß die Erwartung eines Schluſſes erwekt, das Gehör aber durch einen unerwarteten Accord getäuſcht wird, als:

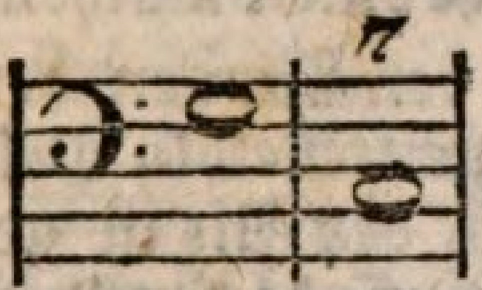


da man nach dem Accord, auf der Dominante den Schluß in den Hauptton erwartet, an deſſen Stelle aber den Accord auf der Sexte hört. Dieſer Gang wird deßwegen von den Italienern *Cadenza d'inganno*, **die betrügeriſche Cadenz**, genennt. Ihre Würkung iſt eine Ueberraſchung, bey welcher man eine Zeitlang ſtille ſteht, dabey aber das Gefühl, daß ein fernerer Aufſchluß erfolgen ſoll, behält. Man kann dadurch das Gefühl einer Verwunderung, eine Frage, oder die Erwartung einer Antwort ausdrüken. Einigermaßen gehören auch die Verwechs-

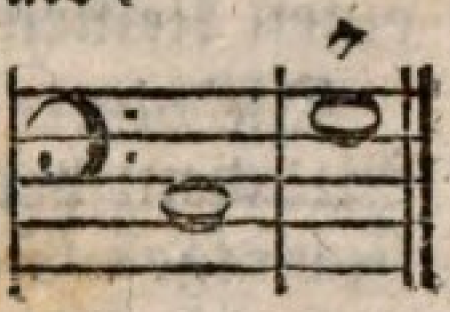
wechslungen der Accorde auf dem Grundton der ganzen Cadenz hieher; weil dadurch ebenfalls die Erwartung betrogen wird, wiewol die dadurch verurſachte Täuſchung weit weniger Kraft hat, als in der betrügeriſchen Cadenz. Dergleichen Schlüſſe ſind alſo dieſe:



Man kann ſowol der ganzen, als der halben Cadenz, ihre ſchlieſſende oder ruherwekende Kraft ganz benehmen, wenn man auf dem letzten Grundton den Septimenaccord nimmt, als:



oder



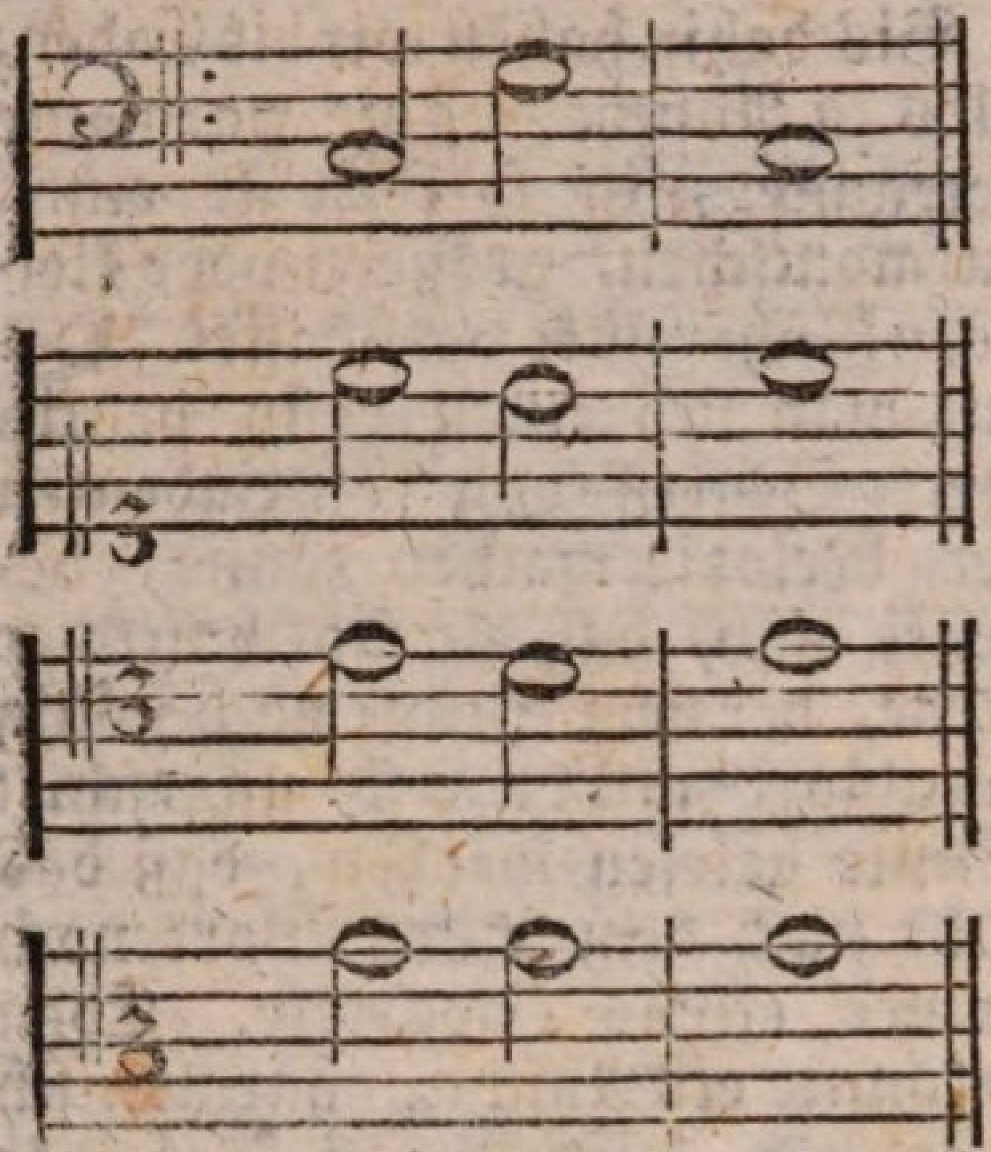
Eine ſolche Fortſchreitung wird eine **vermiedene Cadenz** genennt. Im Grund aber kann ſie gar nicht unter die Cadenzen gezählt werden, weil ſie alle Ruhe oder alles Stillſtehen unmöglich macht; indem das Ohr, ſo bald es die Diſſonanz vernimmt, auch nach ihrer Auflöſung begierig wird. Ihre Würkung iſt gerade das Gegentheil von dem, was die Cadenz würkt; nämlich eine, ohne alle Aufhaltung fortſchreitende Bewegung, wodurch der genaueſte Zuſammenhang des harmoniſchen Ganges erhalten wird. Findet man, daß, des Ausdruks halber, bey der halben Cadenz eine Aufhaltung nöthig ſey, ſo wird die 7 hinzugethan, und dann die Aufhaltung mit dieſem Zeichen, 𝄐 oder ^ angedeutet. Dieſes macht alſo eine beſondere Gattung der halben Cadenz aus *). Auch die Verwechslungen des Septimenaccords auf der Dominante leiden dieſe Fermaten.

*) S. Fermate.

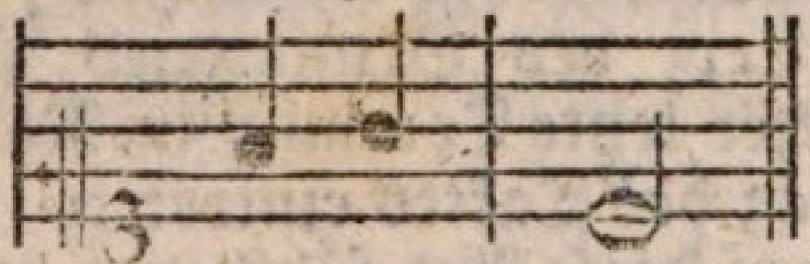
Bis dahin haben wir die Cadenz blos in Abſicht auf die Harmonie betrachtet, in ſo fern ſie einen harmoniſchen, größern oder kleinern Ruhepunkt verſchaffet. Damit man ſich einen deſto deutlichern Begriff von den Cadenzen der Melodie machen könne, bedenke man, daß ein Abſchnitt der Rede, der dem Sinne nach völlig geendiget wäre, ſo ungeſchikt könnte geleſen werden, daß das Ohr nach dem letzten Wort noch immer etwas erwartete. Eben ſo könnte ein Abſchnitt harmoniſch geendiget, durch den Geſang aber als unvollendet vorgetragen ſeyn. Daher entſteht alſo die Betrachtung der melodiſchen Cadenz.

Es iſt ſogleich offenbar, daß der letzte Ton einer melodiſchen Cadenz nothwendig mit dem Grundton, aus deſſen Tonleiter die Töne genommen ſind, conſoniren müſſe, und daß das Gefühl der Ruhe um ſo viel gewiſſer entſtehet, je vollkommener die Conſonanz iſt. Alſo wird der letzte Ton entweder der Einklang, oder die Octave, oder die Quinte, oder die Terz des Grundtones ſeyn. Dieſer letzte Ton muß im Niederſchlag des Taktes eintreten, weil er auf dieſe Art fühlbarer wird; und aus eben dem Grunde muß die Stimme, wenn die Ruhe völlig ſeyn ſoll, darauf liegen bleiben, und ſich nach und nach verlieren. Endlich wird die Ruhe auch dadurch fühlbarer, wenn dem letzten Ton einer vorhergehet, der das Gefühl des Schlußtones zum voraus erwekt; dieſes nennt man die Vorbereitung der Cadenz: dieſe muß alſo im Aufſchlag des vorletzten Takts geſchehen. Daher

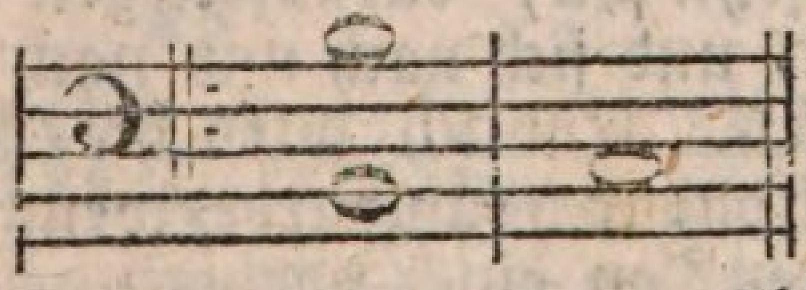
ſind folgende Hauptgattungen der melodiſchen Schlüſſe entſtanden.



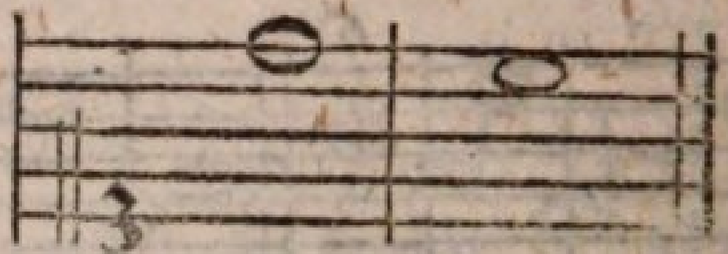
Die erſte ſcheinet die vollkommenſte zu ſeyn, weil ſie im Uniſonus der vollkommenſten Conſonanz ſchließt, und alſo den Geſang an die Quelle, woraus er gefloſſen iſt, wieder zurük geführt hat, und zwar durch den Fall einer Quinte, der ohnedem etwas beruhigendes hat. Dieſe Cadenz wird die **Baßcadenz** genennt, weil ſie dieſer Stimme vorzüglich zukommt, obgleich bisweilen auch die obern Stimmen, nach dieſer Formel in die Octave des Grundtones ſchließen, als:



Dieſe Baßcadenz nimmt bisweilen, durch Verwechslung des vorletzten Accords, dieſe Geſtalt an:



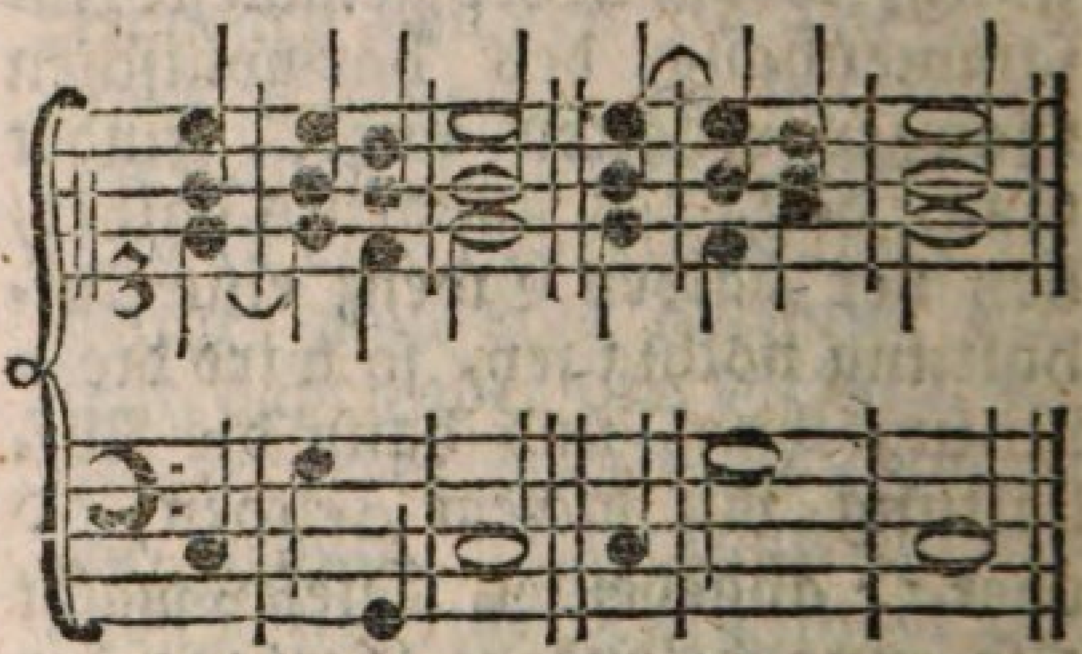
Die zweyte Hauptform ſchließt durch die große Septime des Grundtones in ſeine Octave, die vollkommenſte Conſonanz nach dem Einklang, und hat nächſt der vorhergehenden die größte Kraft zur Beruhigung, welche durch das Subſemitonium, das dem letzten Ton vorhergeht, natürlicher Weiſe erwartet wird. Dieſer wird der Name der Diſcantclauſel gegeben, weil die oberſte Stimme insgemein ſo ſchließt. Sie nimmt bisweilen auch dieſe, aber weniger kräftige Form an:



Die dritte Form wird die **Tenorcadenz** genannt, weil dieſe Stimme insgemein ſo ſchließt. Dieſe ſtellt die Ruhe nicht vollkommen her, da ſie mit der Terz aufhöret, und könnte alſo für ſich allein nur einen kleinen Ruhepunkt machen.

Die vierte hat den Namen der Altcadenz bekommen, weil in vielſtimmigen Sachen der Alt insgemein im Hauptſchluſſe dieſen Ausgang des Geſanges hat. Für ſich ſelbſt würde ſie, obgleich die Quinte, womit ſie ſich endiget, eine vollkommene Conſonanz iſt, keine würkliche Ruhe, ſondern blos einen Aufhalt oder Stillſtand erweken.

Dieſe Cadenzen werden in vierſtimmigen Geſängen, zum völligen Schluß des Geſanges mit einander verbunden, und daraus entſteht die vollkommenſte Art der vielſtimmigen Finalcadenz.



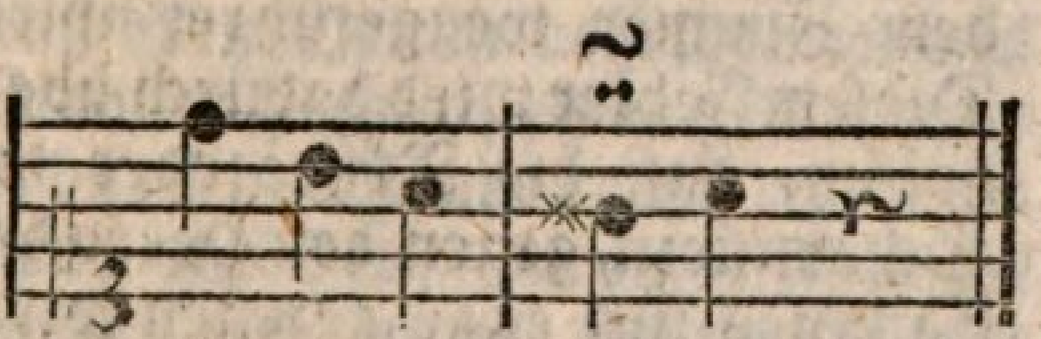
Ein vielſtimmiger Schluß bekommt die Hauptkraft von den Cadenzen der beyden äußerſten Stimmen,

men,

men, und wird am vollkommenſten, wenn dieſe durch die Baß- und Diſcantcadenzen ſchließen. Von dieſer vollkommenſten Form kann man auf vielerley Weiſe abweichen, und dadurch die Ruhe des Schluſſes immer unvollkommener machen, je nachdem es die Natur der Cadenz erfodert.

Da ſelbſt die vollkommenſte Cadenz, und alſo um ſo viel mehr die andern geſchwächt werden, wenn der Geſang auf der letzten Note nicht ſo lange liegen bleibt, bis das Gefühl der Ruhe in etwas beſtätiget wird, ſondern ſogleich auf andre Töne fortſchreitet: ſo entſteht auch daher ein Mittel, eine Cadenz zu ſchwächen.

Es iſt vorher als eine Eigenſchaft der Cadenz geſetzt worden, daß der letzte Ton derſelben im Niederſchlag des Takts, folglich der vorletzte im Aufſchlag des vorhergehenden kommen müſſe; dieſes iſt in der That die gewöhnlichſte Art, und hat eine Aehnlichkeit mit dem, was man in dem Vers den männlichen Abſchnitt *) nennt. Doch giebt es auch Cadenzen, wo dieſe Ordnung umgekehrt und der vorletzte Ton in den Niederſchlag kömmt, als:



Dieſe kommen mit dem weiblichen Abſchnitt des Verſes überein. In einigen Tänzen werden die Finalcadenzen mit dieſem weiblichen Ausgang gemacht, der etwas beſonders an ſich hat, das ſich leicht zu einem ſcherzhaften Ausdruk anwenden läßt. Ein ſolcher Schluß gleicht einigermaßen dem plötzlichen Stilleſtehen mit einem, zum folgenden Schritt ſchon aufgehobenen, Fuße.

Das Verlangen nach der Ruhe wird lebhafter, wenn ſie, nachdem das Gefühl derſelben einmal erwekt worden iſt, aufgehalten wird. Daher ſind bey den Cadenzen verſchiedene Arten der **Aufhaltungen** entſtanden, dadurch man den Eintritt des letzten Tones angenehmer zu machen ſucht: die **Triller**, die **figurirten Cadenzen**, und die **Orgelpunkte**. Von dieſem und dem Triller bey der Cadenz iſt in den beſondern Artikeln darüber geſprochen worden; hier ſind alſo noch die figurirten Cadenzen zu betrachten. Davon giebt Herr Agricola in ſeinen Anmerkungen über Toſis Anleitung zur Singekunſt dieſe Nachricht.

„In den alten Zeiten wurden die Hauptſchlüſſe — nur ſo ausgeführet, wie ſie dem Takte gemäß geſchrieben werden. Auf der mittelſten Note wurde ein Triller gemacht. Hernach fieng man an, auf der Note vor dem Triller eine kleine willkührliche Auszierung anzubringen; wenn nämlich ohne den Takt auszuhalten Zeit dazu war. Darauf fieng man an den letzten Takt langſamer zu ſingen, und ſich etwas aufzuhalten. Endlich ſuchte man dieſe Aufhaltung durch allerhand willkührliche Paſſagen, Läufe, Ziehungen, Sprünge, kurz, was nur für Figuren der Stimmen auszuführen möglich ſind, auszuſchmüken. — Dieſe werden itzt vorzugsweiſe Cadenzen genennt. Sie ſollen zwiſchen den Jahren 1710 und 1716 ihren Urſprung genommen haben.“

Dieſes ſind alſo die Cadenzen, in welche ſich gegenwärtig, ſowol die Sänger als die Spieler, ſo ſehr verliebt haben, daß man glau-

*) S. Abſchnitt.

ben ſollte, ſie ſängen oder ſpielten ein Stük nur deßwegen, damit ſie am Ende ihre Fertigkeit durch die ſeltſamſten Läufe, und Sprünge zeigen könnten. Es giebt Perſonen von Geſchmak, denen dieſe Cadenzen äußerſt zuwider ſind, und die ſie mit den Luftſprüngen der Seiltänzer in eine Claſſe ſetzen. Selbſt der Caſtrat **Toſi**, ein Meiſter der Kunſt, ſcheinet nicht viel günſtiger davon zu urtheilen. Allem Anſehen nach aber werden ſie, was man auch immer dagegen ſagen möchte, gleich andern zu den Moden gehörigen Dingen, ſo lang im Gebrauch bleiben, bis ihr fataler Zeitpunkt kommen wird. Herr Agricola hat an dem angezeigten Orte die Gründe für und gegen dieſe Cadenzen geſammelt, die man daſelbſt nachleſen kann. Daß übrigens vor dem letzten Ton eines Hauptſchluſſes eine Aufhaltung von guter Würkung und in der Natur der Sache gegründet ſey, kann jeder fühlen. Alſo verwirft der gute Geſchmak dieſe Cadenzen nicht ſchlechterdings, ſondern mißbilliget nur das Uebertriebene derſelben, beſonders aber die ſeltſamen Läufe und Sprünge, die keinen Endzwek haben, als den langen Athem oder die Fertigkeit der Kehle eines Sängers zu zeigen.

(*) Zu der Litteratur dieſes Artikels gehört: El 1 Libro; nel qual ſi tratta delle gloſe ſopra le cadenze ed altre ſorte de' punti, da Diego Ortitz, Toletano, Rom. 1533. 4.

Camin.

(Baukunſt.)

Ein offener Feuerheerd an einer Wand eines Zimmers, zu deſſen Wärmung er dienet. Die Camine verſtatten, daß man im Zimmer ein offenes Feuer genießen kann, ſonſt aber ſind ſie in kalten Ländern zur Wärmung der Zimmer nicht hinreichend, wo man nicht eine gar zu große Menge Holz oder Kohlen verbrennen will. Da ſie aber gleichwol den ſehr guten Nutzen haben, durch Abführung der Ausdünſtungen in den Zimmern eine reine Luft zu unterhalten; und da überdies das Feuer im Zimmer unter die wenigen Schönheiten der Natur gehört, deren Genuß kalten Ländern im Winter übrig bleibet: ſo iſt die Unterſuchung über die beſte Art Camine anzulegen, ein nicht ganz unwichtiger Punkt in der Baukunſt. Folgende Anmerkungen werden nachdenkenden Baumeiſtern nicht ganz überflüßig ſcheinen.

Die vornehmſte Eigenſchaft eines guten Camines iſt dieſe, daß er bey einem hinlänglichen Zug, um allen Rauch abzuführen, einen nicht gar zu ſtarken Zug in dem Zimmer verurſache, welches der Fehler faſt aller Camine iſt, die eine weite Oefnung über dem Feuerheerd haben. Ein etwas ſtarkes Feuer verurſachet einen Zug in dem Zimmer, der beynahe einem Wind gleichet, wodurch auch zugleich alle warme Luft aus dem Zimmer weggeführet wird. Dieſem Fehler wird dadurch abgeholfen, daß die Röhre oder der Schornſtein, gegen den Heerd des Camines ins enge gezogen wird. Ich habe ſelbſt einige Camine über den Sturz zuwölben, und nur mitten in dem Gewölbe eine Oeffnung von 5 Zoll ins Gevierte machen laſſen, und dieſe Art ſehr vortheilhaft gefunden. Nur muß dabey veranſtaltet werden, daß die Schornſteinfeger von oben in die Röhre kommen können, und gegen das untere Ende müſſen

die Röhren, als eine umgekehrte Pyramide, nach und nach enger werden, daß der herunterfallende Ruß nirgends aufſitze, ſondern auf den Heerd herunterfallen könne. Die Oefnung wird durch einen über dem Sturz angebrachten Schieber, ſobald das Feuer ausgebrennt iſt, zugemacht. An ſolchen Caminen habe ich oft beobachtet, daß der Schieber bey ziemlich ſtarkem Feuer, bis auf zwey Finger breit konnte eingeſchoben werden, ſo daß die ganze Oefnung nur 5 Zoll lang und etwa 2 Zoll breit geblieben, ohne daß der Camin rauchte. Aber in dieſen Caminen muß das Holz an der Feuermauer in die Höhe geſtellt, und in der Mitte gut zuſammengehalten werden. Alſo kann man eine enge Oefnung als eine weſentliche Eigenſchaft eines guten Camines anſehen. Hiernächſt wird die Würkung eines Camines ſehr vermindert, wenn er tief in die Mauer gelegt wird. In dieſem Fall genießt man faſt keine Wärme, als die unmittelbar von dem Feuer kommt, weil die Mauren ſelbſt wenig erwärmt werden. Darum iſt es gut, daß die Röhre nicht ganz in die Dike der Mauer, ſondern gegen das Zimmer herausgelegt werde, ſo daß drey Seiten deſſelben in das Zimmer herausſtehen. Weil dieſe durch das Feuer erwärmet werden, welches, da man ſie nicht mehr als einen halben Stein (fünf Zoll) ſtark zu machen braucht, allemal geſchieht: ſo thun ſie einigermaßen den Dienſt eines Ofens, und unterhalten die Wärme im Zimmer, wenn gleich das Feuer bereits ausgegangen iſt.

In Anſehung der Bekleidung und Verzierung der Camine, wird ein verſtändiger Baumeiſter zwiſchen dem ſchwerfälligen Geſchmak der ältern Baumeiſter, welche die Camine mit Säulen oder Wandpfeilern, und einem darüber gelegten förmlichen Gebälke, bekleidet hatten, und der unverſtändigen Ausſchweifung vieler Neuern, die Schnörkel mancherley Art, Muſcheln und Laubwerk dabey anbringen, leichte die Mittelſtraße halten. Einfache Gewände, ohne viel Glieder, und ein gerader, mit einem guten Geſims verſehener Sturz darüber, ohne alles Schnitzwerk, iſt ohne Zweifel das ſchiklichſte dazu.

(*) Von Anlegung und Verzierung der Camine handeln, unter mehrern, in **franzöſiſcher** Sprache; Livre d'Autels et de Cheminées, p. Barbet, gr. p. Abr. Boſſe, Par. 1633. f. 22 Bl. — Die Architect. moderne, ou l'art de bien bâtir, Par. 1728. 4. 2 B. B. 1. Ch. 23. S. 62. — Jean Frc. Blondel, in ſ. W. De la Diſtribution des Maiſons de Plaiſance, B. 1. S. 109. (De la precaution qui'l faut prendre pour placer deux cheminées dans une même pièce) B. 2. S. 67 u. f. (De la decoration des cheminées, wo man denn auch lernt, daß der Architect Cotte der erſte war, welcher die Verzierung derſelben mit Spiegeln einführte) — Ebenderſelbe in dem Cours d'Architect. B. V. S. 66. De la decoration des Chem. und S. 396. De la Conſtruction des Chem. — **Einzele Schriften darüber**: La Mecanique du feu, ou Traité de nouv. Chem. p. Mr. G. Amſt. 1714. 8. mit K. — Caminologie, ou Traité des Chem. Dijon. 1750. 8. mit K. — Nouv. Conſtruct. de Chem. p. Mr. Genneté, Par. 1759. 8. Liège 1760. 8. — In **engliſcher** Sprache: An Eſſay on the Conſtruction and Building of chimneys, incl. an Enquiry into

the common cauſes of their ſmoaking, and the moſt effectual remedies for removing this nuiſance, with a table to proportion chimnies to the ſize of the room, by Rob. Clavering, Lond. ſ. a. 8. A practical Treatiſe on Chimneys, cont. full directions for preventing, or removing ſmoke, Lond. 1776. 8. — Obſervations on the cauſes and cure of ſmoky Chimnies, by Benj. Franklin, Lond. 1787. 8. (Aus dem 2ten B. der Americ. Philoſ. Transact. gezogen) — Auch gehört im Ganzen noch hieher: Nature, Philoſophy and Art in Friendſchip ... an entire new Plan of conſtructing Chimneys ſo as the Smoke cannot reverberate, and plains methods by which ſmoky chimneys bécured.. by W. Cauty ſ. a. 8. — In **deutſcher** Sprache: Ueber das Rauchvertreiben bey Caminen, eine Abhandl. in dem 1ten Th. der Schriften der Leipziger Oeconomiſchen Geſellſchaft. —

Anweiſungen zu Verzierungen enthalten: Raccolta de' Pitturi da Annibale ed Agoſtino Carracci ne' Camini che in varie caſe di Bologna ſi trovano, intagl. da Carlo Ant. Piſarri, f. 7 Bl. und Camini dipinti di Lodovico Carracci int. da C. Ant. Piſarri f. 12 Bl. — Diverſe Maniere d'adornare i Camini, R. 1769. f. 66 Bl. von G. B. Piraneſi, mit Beſchreibungen in ital. franz. und deutſcher Sprache. — Nouv. Chemin. gr. ſur les deſſeins de Mr. Francard, p. Langlois, kl. Fol. 44 Bl. — Chem. à la moderne, von dem jüngern Boucher, f. 6 Bl. — Chemin. avec leurs trumeaux, p. Mr. La Londe. f. 6 Bl. — Elevations, de Chemin. dans le gout ant. von Puiſieur, f. 4 Bl. — Suite de deſſeins de Chem. p. P. Bullet, gr. p. Nollin, f. 8 Bl. — Deſigns for Chimneypieces, by Weſtmacott, f. 20 Bl. — A Book of Tablets done to the full Size commonly uſed for Chimneypieces, by J. Pether, f. — Twelve Deſigns of Chimney-pieces, by M. Jees and Eginton, f. — The Chimneypieces Maker Aſſiſtant, by Mr. Crunden, 1766. 4. — Twelwe Deſ. for Chimney-pieces, by P. Columbani, f. — CL new Deſigns for Chimney Pieces, by Swain 1768. 8. — Chimney Piec. cont. XXXIII. Deſ. of Etruſc. Greek and Roman Archit. by Richardſon, f. — Auch finden ſich deren, in dem, bey dem Art. **Baukunſt** angezeigten Carpenter's and Joiners Repoſitory, by W. Pain, und in dem Modern Joiner, by N. Wallis. — Nouv. Livre de Cheminées, inv. p. Schübler, f. 6 Bl. das auch mit einem deutſchen Titel verkauft wird. — Kamin-Verzierungen von P. Decker, f. 6 Bl. —

Cammermuſik.

Der verſchiedene Gebrauch, den man von der Muſik macht, erfodert auch beſondere Beſtimmungen gewiſſer Regeln. Die Kirchenmuſik muß natürlicher Weiſe einen andern Charakter haben, als die, welche für die Schaubühne gemacht iſt, und dieſe muß ſich wieder von der Cammermuſik unterſcheiden. Man kann dieſe ſo betrachten, als wenn ſie blos zur Uebung für Kenner, und zugleich zur Ergötzung für einige Liebhaber aufgeführt werde. Beyde Geſichtspunkte erfodern für die zur Cammermuſik geſetzten Tonſtüke, ein ihnen eigenes Gepräge, von welchem Kunſtverſtändige bisweilen unter dem Namen des **Cammerſtils** ſprechen.

Da die Cammermuſik für Kenner und Liebhaber iſt, ſo können die Stüke gelehrter und künſtli-

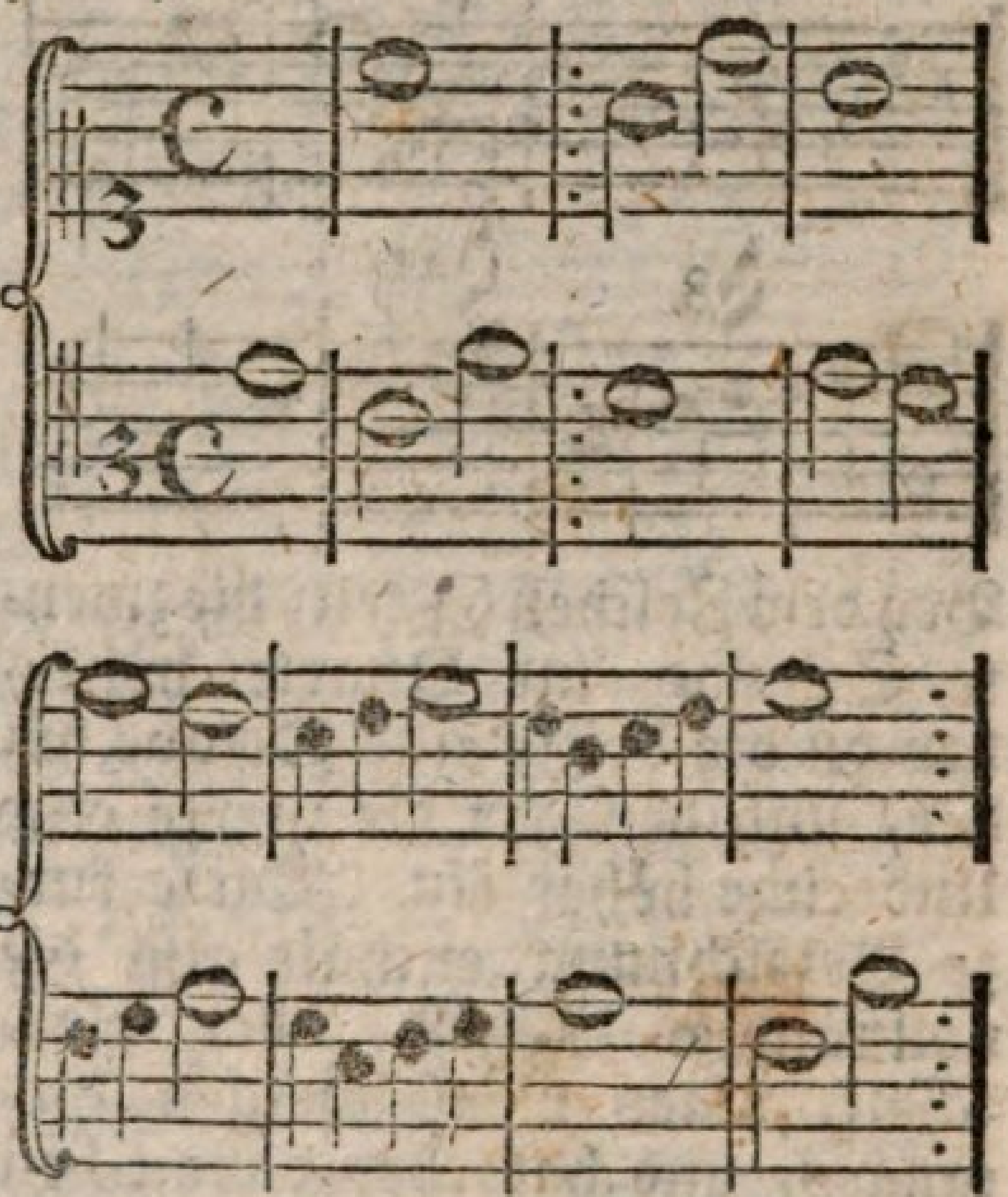
cher geſetzt ſeyn, als die zum öffentlichen Gebrauch beſtimmt ſind, wo alles mehr einfach und kantabel ſeyn muß, damit jedermann es faſſe. Auch wird in der Kirche und auf der Schaubühne manches überhört, und der Setzer hat nicht allemal nöthig, jeden einzeln Ton, auch in den Nebenſtimmen ſo genau abzumeſſen; hingegen in der Cammermuſik muß, da wegen der geringen Beſetzung und wegen der wenigen Stimmen, jedes einzelne fühlbar wird, alles weit genauer überlegt werden. Ueberhaupt alſo wird in der öffentlichen Muſik, wo man allemal einen beſtimmten Zwek hat, mehr darauf zu ſehen ſeyn, daß der Ausdruk auf die einfacheſte und ſicherſte Weiſe erhalten werde; und in der Cammermuſik wird man ſich des äußerſt reinen Satzes, eines feinern Ausdruks und künſtlicherer Wendungen bedienen müſſen. Dieſes widerſpricht einigermaßen der allgemeinen Maxime, daß man in Kirchenſachen ungemein ſcharf und genau im Satz ſeyn müſſe, und hingegen in ſo genannten galanten Sachen, wozu man die Muſik des Theaters, und auch die Concerte rechnet, es nicht ſo genau nehmen dürfe.

Weil die Cammermuſik nicht ſo durchdringend ſeyn darf, als die Kirchenmuſik, ſo werden die Inſtrumente dazu auch insgemein etwas weniger hochgeſtimmt; daher wird der **Cammerton** von dem **Chorton** unterſchieden.

Canon.
(Muſik.)

In der Muſik der alten Griechen bedeutet dieſes Wort das, was man itzt ein **Monochord** nennt, nämlich eine geſpannte Sayte, auf einem Brete, worauf die Länge der Sayte ſo eingetheilt war, daß man leicht alle gebräuchliche Intervalle darauf haben konnte*).

Gegenwärtig bedeutet es ein zwey- oder mehrſtimmiges Tonſtük, darinn eine Parthie oder Stimme, nach der andern eintritt, und denſelben Satz, oder daſſelbe Thema, höher oder tiefer ſingt, und beſtändig wiederholt, dergeſtalt, daß ein ſolcher Geſang nie zu Ende kommt, ſondern ſo lange fortgeſetzt werden kann als man will, wie aus folgendem Beyſpiel zu ſehen iſt:

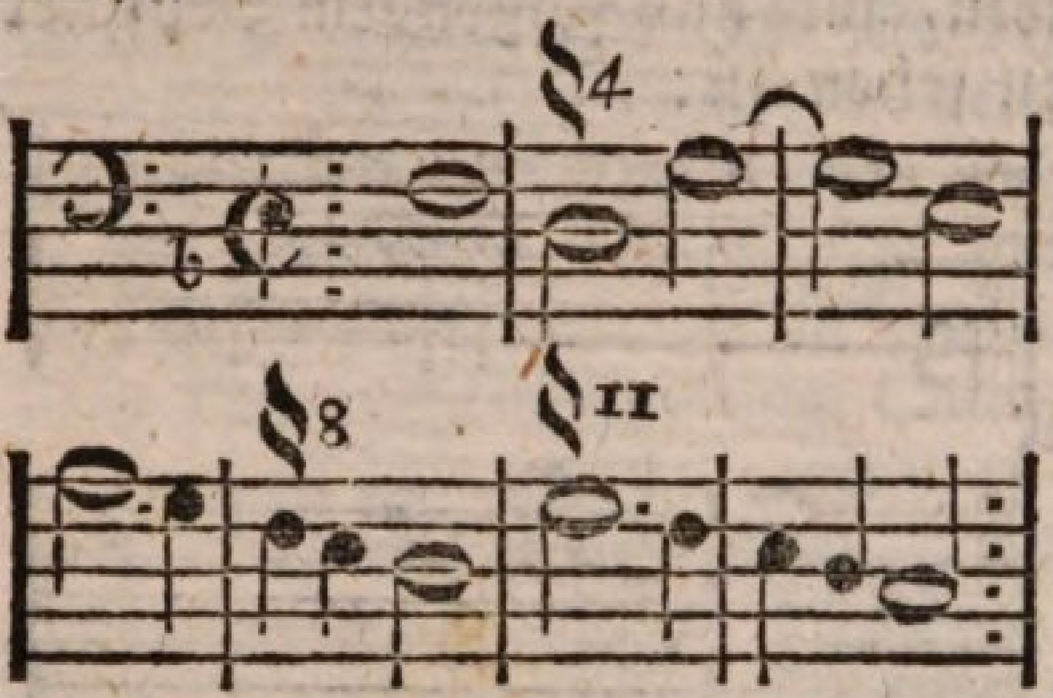


Dieſer Canon iſt zweyſtimmig; der Alt fängt den Geſang an; einen Takt ſpäter, und eine Quarte höher, fängt der Diſcant denſelben Geſang an. Nach dem achten Takt wiederholt jede Stimme ihren Geſang, und ſo ſingt der Diſcant beſtändig die Melodie des Alts einen Takt ſpäter und eine Quarte höher, ſo lange, als man will. Weil ein ſolcher Geſang niemals zu Ende kommt, ſo wird er von einigen eine **Kreisfuge**, oder ein **unaufhörlicher Canon** genennt. (Canon perpetuus). Auf dieſe Art kann der Canon in mehrern Stimmen geſetzt werden, davon immer eine ſpäter

*) S. Monochord.

ſpäter als die andre eintritt, und den Geſang um ein beſtimmtes Intervall höher oder tiefer wiederholt.

Man kann alſo einen ſolchen Canon, ſo viel Stimmen er haben mag, auf ein einziges Syſtem ſchreiben, wenn man nur die Zeit des Eintritts der übrigen Stimmen, und die Höhe, darauf ſie eintreten, anzeiget, wie in dieſem Beyſpiel:



Bey dem Zeichen §4 tritt die zweyte Stimme eine Quarte höher, bey §8 die dritte eine Octave höher, und bey §11 die vierte eine Undecime höher ein. Dieſe kurze Bezeichnung enthält alſo die vollſtändige Regel, oder Vorſchrift eines vierſtimmigen Geſanges, und hat eben davon den Namen **Canon** bekommen, welches Wort eine Regel oder Vorſchrift bedeutet.

Wenn in einem ordentlichen Tonſtük einzelne Stellen von dieſer Art vorkommen, da eine Stimme nur eine kurze Stelle einer andern Stimme wiederholt, ſo giebt man auch ſolchen einzeln Stellen bisweilen den Namen Canon: gemeiniglich aber werden ſie **canoniſche Nachahmungen** genennt.

Ehedem, da die Liebhaber des Satzes einander in künſtlichen Aufgaben übten, legten ſie einander ſolche Canons, ohne die, zu völliger Ausſetzung der Stimmen nöthigen, Zeichen vor, und begnügten ſich blos, etwa die Anzahl der Stimmen feſte zu ſetzen. Dieſes waren muſikaliſche Räthſel, die einer dem andern aufgab, und daher kommt der Ausdruk, **einen Canon auflöſen**.

Der Canon wird auch ſo gemacht, daß jede Stimme, bey jeder Wiederholung des Satzes, denſelben um ein gewiſſes Intervall höher nimmt. Man hat z. E. ſolche, da das Thema zwölfmal wiederholt wird, jedesmal den nächſten halben Ton der Tonleiter ſeines Grundtones höher, und ſo, daß das Thema durch alle zwölf Töne ſeiner Tonart durchgeführt wird. Ein ſolcher Canon wird in der Kunſtſprache Canon per tonos genennt.

Wenn aber auch die nachahmenden Stimmen das Thema der erſten nicht genau wiederholen, ſondern nur unter gewiſſen ganz beſtimmten Bedingungen, ſo behält das Stük doch den Namen des Canons. Dergleichen Bedingungen ſind z. B. daß das Thema in der Nachahmung die Gattung der Noten ändere, und aus Vierteln Achtel oder halbe Takte mache, dadurch die Arten herauskommen, die man Canones per diminutionem und Canones per augmentationem nennt; — daß die nachahmende Stimme ſich der führenden entgegen bewege, daher Canon in motu contrario — u. ſ. f. Man hat ſo gar ſolche, da die nachahmende Stimme das Thema rükwärts ſingt, indem die führende ordentlich fortgeht, oder ſolche, da eine Stimme ihren Geſang führt, wie er auf dem Papier geſchrieben iſt, da die andre daſſelbe ſo vorträgt, wie die Noten liegen würden, wenn man das Papier umkehrte. Von dieſen und noch viel andern Arten des Canons, können Liebhaber in Mar-

purgs Abhandlung von der Fuge*) nicht nur vielfältige Beyſpiele, ſondern auch die zu ihrer Verfertigung dienenden Regeln finden.

Obgleich viel von dieſer Materie in die Claſſe der Dinge gehört, die **Martialis** difficiles nugas nennt, ſo iſt doch nicht zu leugnen, daß nicht die Kunſt des Canons würklich ein wichtiger Theil der Setzkunſt ſey. Denn

1. giebt es Gelegenheiten, wo der Setzer zu dem beſten Ausdruk ſeines Textes würklich canoniſche Nachahmungen nöthig hat. In vielſtimmigen Sachen, Arien, Symfonien, Concerten, beſonders aber in Duetten und Terzetten, kommen dergleichen überall vor, die allerdings nur der Setzer, der ſich in dergleichen, vielen altväteriſch ſcheinenden, Sachen geübt hat, ohne Fehler machen wird.

2. Wenn in verſchiedenen Stimmen feine Nachahmungen, bald freyere, bald gebundenere, vorkommen, ſo wird dadurch die wahre Einheit des Geſanges beybehalten. Da hingegen ein ſeltſames Gemiſch entſtehen würde, wenn man jeder Stimme, und bald in jedem Takt, eine andre Geſtalt der Melodie geben wollte. Darinn aber iſt nur der recht glüklich, der ſich in dem canoniſchen Satz wol geübt hat.

3. Ueberhaupt aber giebt dieſe Uebung dem Setzer eine Fertigkeit, auf alle mögliche Weiſe eine Harmonie und Melodie zu verwechſeln, und immer rein zu erhalten, welches ihm unfehlbar dazu dienet, ſich aus allen vorkommenden Schwierigkeiten heraus zu helfen.

Alſo würde es der Muſik gewiß nicht zum Vortheil gereichen, wenn dergleichen Uebungen gänzlich abkommen ſollten. Es wäre leicht zu zeigen, daß der unſterbliche **Graun** ſeine Duette und Terzette in den berliniſchen Opern, welche unter die fürtreflichſten Werke der Muſik, die man jemals geſehen hat, gehören, nicht in dieſer großen Vollkommenheit würde verfertiget haben, wenn ihm die Künſte des canoniſchen Contrapunkts unbekannt geweſen wären. Allein ſeine Zeit damit allein zubringen und ſich ſelbſt bereden, daß allein darinn die wahre Kunſt des Componiſten beſtehe, iſt freylich eine Thorheit, die man den Liebhabern des muſikaliſchen Satzes benehmen muß.

*) Berl. 1753—1754. 4. 2 Th.

Practiſcher Beweis, wie aus einem, nach dem wahren Fundamente der Naturkünſteleyen geſetzten Canone perpetuo in Hypo-Diapente quatuor Vocum viel und mancherley, theils an Melodie, theils auch an Harmonie, unterſchiedene Canones perpetui zu machen ſeyn ... von Gottfr. Heinr. Stölzel, Gera 1725. 4. — Das 5te Kap. des Anhanges zum Handbuche bey dem Generalbaß und der Compoſition ... von F. W. Marpurg, Berl. 1761. 4. handelt von der canoniſchen Nachahmung. — S. übrigens die Art. **Intervall, Monochord, Temperatur.**

Cantate.

(Dichtkunſt; Muſik.)

Ein kleines, für die Muſik gemachtes Gedicht von rührendem Inhalt, darinn in verſchiedenen Versarten Beobachtungen, Betrachtungen, Empfindungen und Leidenſchaften ausgedrükt werden, welche bey Gelegenheit eines wichtigen Gegenſtandes entſtehen. Der Dichter richtet ſeine Aufmerkſamkeit auf eine intereſſante Scene aus der Natur,

aus

aus dem menſchlichen Leben, aus der Moral, Politik oder Religion. Aus Betrachtung dieſes Gegenſtandes entſtehen in ihm wichtige Gedanken, ernſthafte oder freudige Empfindungen, die bisweilen in ſtarke Leidenſchaften ausbrechen. Wenn er nun, dem ſich abändernden Zuſtand des Geiſtes und Herzens zufolge, das, was er ſieht, beſchreibt, was er denkt oder empfindet, ausdrükt, den Ausbruch ſeiner Leidenſchaft ſchildert, und für jedes eine beſondre, der Sache angemeſſene Versart wählet, ſo entſtehet dadurch die Cantate. Sie fällt demnach nothwendig in verſchiedene Dichtungsarten. Ein Theil kann erzählend, ein andrer lehrend, ein andrer betrachtend, und ein andrer rührend ſeyn. Daher können in der Cantate **Recitative, Cavaten, Arioſo, Arietten,** und **Arien** zugleich vorkommen; und von dieſen verſchiedenen Arten kommen mehr oder weniger vor, je nachdem der Dichter ſich bey einem Gegenſtand mehr oder weniger aufhält. Ein oder zwey Recitative und ein paar Arien müſſen nothwendig dabey vorkommen. Da wir die verſchiedenen Dichtungsarten der beſondern Theile der Cantate in beſondern Artikeln beſchrieben haben, ſo wollen wir hier nur einige allgemeine Anmerkungen über den Gebrauch und die verſchiedenen Geſtalten der Cantate machen.

Der vornehmſte Gebrauch der Cantaten iſt bey dem öffentlichen Gottesdienſt, an feyerlichen Tagen. Der Dichter nimmt die Begebenheit, deren Andenken feyerlich begangen wird, zu ſeinem Gegenſtand. Er muß dabey die Abſicht haben, das Volk auf die wichtigſten Theile ſeines Gegenſtandes aufmerkſam zu machen, daſſelbe auf wichtige Betrachtungen und Lehren zu führen, lebhafte Empfindungen rege zu machen, und überhaupt das Gemüth mit einer heilſamen Leidenſchaft zu erfüllen. Ueberhaupt muß alſo der Dichter den Charakter der geiſtlichen Dichtung wol beobachten, und ſich vornehmlich in Acht nehmen, weder Witz, noch Kunſt, noch irgend etwas zu zeigen, wodurch der Zuhörer von dem Gegenſtand ſeiner Betrachtung auf den Dichter, oder auf Nebenſachen könnte abgeführt werden. Es muß nichts vorkommen, was blos zur Beluſtigung diente, ſondern alles muß auf Erbauung übereinſtimmen.

Da die Cantate keine Handlung iſt, wie das Drama, ſondern eine Betrachtung über einen großen Gegenſtand, ſo muß ſie nicht weitläuftig ſeyn. Denn Weitläuftigkeit über einen einzigen Gegenſtand macht verwirrt, und ſchwächet die Hauptvorſtellung. Der Dichter ſoll nicht alles, was ſich über den Gegenſtand gutes denken oder empfinden läßt, ſondern nur das wichtigſte, das, was den Verſtand und das Herz am ſtärkſten rühret, anbringen. Es giebt Dichter, welche in Cantaten über das Leiden des Heilandes, oder über ſeine Geburt, in die kleinſten Umſtände ſich einlaſſen; jeden, wenn er auch noch ſo wenig auf ſich hat, bemerken machen, Betrachtungen darüber, wie man ſagt, bey den Haaren herbey zu bringen. Dadurch werden ſie froſtig. Es gehört in die Cantate nichts, als was groß, und ſtark rührend iſt, und das Einfache muß dabey dem Verwikelten vorgezogen werden.

Einige machen ihre Cantaten dramatiſch; dieſes ſchikt ſich gar nicht; denn die Cantate iſt die

Moral

Moral einer Handlung, und nicht die Handlung ſelbſt. Es geht wol an, daß zwey oder auch drey Perſonen eingeführt werden, welche abwechſelnd reden oder ſingen; aber dieſes iſt kein Drama. Denn jede von den redenden Perſonen drükt ihre eigene Empfindungen und Betrachtungen aus. Dieſes macht keine Handlung. Wenn aber allegoriſche Perſonen eingeführt werden, ſo wird insgemein die ganze Vorſtellung froſtig. Aus dieſem Grunde rathen wir ſie dem Dichter gänzlich ab.

Auch thun Erzählungen, Beſchreibungen mit Arien, die moraliſche Anmerkungen und Maximen enthalten, keine gute Würkung. Sie ſind der Lebhaftigkeit der Empfindungen entgegen, und geben dem Tonſetzer nicht Gelegenheit genug, ſich kräftig und rührend auszudrüken *). Findet der Dichter nöthig, dem Zuhörer hiſtoriſche Umſtände zu Gemüthe zu führen, ſo kann er es auf eine weit lebhaftere Art, als durch Erzählungen thun. Er kann ihm die Sache lebhaft vor Augen bringen, indem er ſich anſtellt, als ob er die Sachen ſähe und hörte. So hat es **Ramler** in ſeiner Cantate über das Leiden des Heilandes in dem erſten Recitativ gethan. So hat es **Rolli** in der ſchönen Cantate von Acis und Galathee gethan, da er im folgenden Recitativ auf das lebhafteſte vorſtellt, was keine Erzählung würde gethan haben.

Mà gorgogliar la placida marina già ſento,
Ecco! già ſorge,
Ecco! già ſopre l'inargentata concha,
Ecco apparir la Diva!
E i zeffiretti alati
La guidan' alla riva.

Es giebt Cantaten, da der Dichter in ſeiner eigenen Perſon ſpricht, die man **betrachtende** nennen könnte, und andre, da er hiſtoriſche Perſonen ſprechen läßt, damit wir uns deſto lebhafter in ihre Umſtände und Faſſung ſetzen können. Dieſe kann man **hiſtoriſche** Cantaten nennen. Einen weitläuftigen Unterricht über alles, was der Dichter bey der Cantate zu beobachten hat, um ſie zur Muſik recht bequem zu machen, findet man in **Krauſens** fürtreflichem Werk von der muſikaliſchen Poeſie *).

Die Cantate iſt eine von den Dichtungsarten, welche den Alten unbekannt geblieben, wiewol ſie ſchätzbare Vorzüge hat. Die geiſtliche Cantate iſt für den öffentlichen Gottesdienſt ſehr wichtig. Andre von moraliſchem Inhalt, können bey andern feſtlichen Gelegenheiten, oder auch nur blos in Concerten, von ſehr groſſem Nutzen ſeyn, wenn der Dichter und der Tonſetzer jeder das Seinige dabey gethan haben.

Es giebt zweyerley Gattungen der Cantaten: kleinere, für die Cammermuſik, darinn weder ein vielſtimmiger Geſang, noch vielſtimmige Begleitung verſchiedener Inſtrumente vorkommt; und gröſſere zur feyerlichen Kirchenmuſik, darinn Chöre, Choräle und andre vielſtimmige Geſänge und eine ſtarke Beſetzung von verſchiedenen Inſtrumenten ſtatt hat. Dieſe werden insgemein **Oratoria** genennt. Bey dieſen hat der Tonſetzer überhaupt in Anſehung des

*) Celles qui ſont en récit et les airs en Maximes, ſont toujours froides et mauvaiſes; le Muſicien doit les rebuter. *Rouſſeau* Dict. de Muſique Article *Cantate*.

*) Im fünften Hauptſtük.

des guten Geſchmaks dasjenige zu beobachten, was von der Kirchenmuſik iſt erinnert worden. Die kleinern Cantaten erfodern einen überaus reinen und in allen Stüken vollkommenen Satz, als ſolche Stüke, in denen jeder kleine Fehler anſtößig wird, und bey denen der Mangel der Handlung und der theatraliſchen Vorſtellung durch innerliche Schönheiten muß erſetzt werden.

Daß die eigentliche **Cantate**, oder das, was wir ſo nennen, italieniſchen Urſprunges iſt, ſagt ſchon der Nahme. Wenigſtens finden wir, unter den, auf uns gekommenen lyriſchen Poeſien der Alten, keine ganz eigentlichen Muſter derſelben, ob es gleich ſonſt wahrſcheinlich iſt, daß die verſchiedenartigen Strophen der Pindariſchen Geſänge z. B. verſchiedenartige Muſik hatten. Als Gedicht, entwickelte die Cantate ſich aus dem, was die Italiener **Madrigal** nennen, oder damahls nannten. Dieſe Dichtart, deren H. Sulzer gar nicht gedacht hat, ſoll, den Italieniſchen Kunſtrichtern, ſo wie dem Menage (Dict. etymol.) zu Folge, ihre Benennung von Mandra (Heerde, Haufe) erhalten haben, und hieß auch öfterer **Mandriale**. So viel iſt gewiß, daß ihr Inhalt, urſprünglich, ganz ländlich war. Doni, in ſ. Werke Delle Melodie, ſagt, unter mehrern, S. 130 ausdrücklich: Madrigali . . . in coſe materiale, ciò è humili e vili componimenti s'uſavano. Ob es aber, wie ein neuerer engliſcher Kunſtrichter (Robertſon, On the fine Arts, S. 349.) will, aus dem Provenzaliſchen Deſcord, welches in der Hiſt. litt. des Troubadours, B. 1. S. 40. une compoſition d'une certaine diverſité et variation dans le chant (vergl. mit Crescimbenis iſtoria della volgar Poeſia, B. 2. S. 187. Ausg. von 1730) genannt wird, entſtanden, und ob das Deſcord, wie Quadrio (Stor. e rag. d'ogni Poeſia, Vol. II. Lib. 2. S. 320) behauptet, ſchon in ſo fern eine eigentliche Cantate geweſen ſey, als es, aus verſchiedenartigen Arien beſtanden habe, kann ich um deſto minder beſtimmen, da es in der gedachten Hiſt. des Troub. a. a. O. un genre de compoſition inconnue heißt. — Das Madrigal ſelbſt beſtand, urſprünglich, der Form nach aus fünf oder acht bis eilf oder ſechzehn Zeilen, deren Länge und Reime aber nicht beſtimmt geweſen zu ſeyn ſcheinen. Giov. B. Strozzi der ältere machte es ganz regelfrey, und es erhielt verſchiedene Geſtalten, ſo wie man verſchiedenen Innhalt dazu nahm. Die längern nannte man Madrigalaſſen, und diejenigen, welche ernſthaften Innhaltes waren, Madrigalonen. Auch gab es Madrigali a Corona, welche aus achtzeiligen Stanzen beſtanden, deren zweyte ſich mit dem letzten Verſe der erſtern anfieng, und deren letzte ſich mit dem erſten Verſe der erſtern endigte. Die Dichter, welche deren geſchrieben, ſind, bey dem Quadrio (a. a. O. S. 315 u. f.) angezeigt; und beſondre Anweiſungen dazu haben, unter mehrern, Fil. Maſſini, in ſ. Lezione, Perug. 1588. und Giov. B. Strozzi der jüng. in ſ. Orationi e Lezione, Rom. 1635. 8. geliefert. — In Muſik wurden ſie ſchon frühe geſetzt. Natürlich war von der Poeſie der Neuern, eben ſo wie von der Poeſie der Alten, bey ihrer Entſtehung, der Geſang unzertrennlich; Quadrio (a. a. O. S. 321) führt ſchon eine dergleichen Compoſition vom J. 1300 an. Aber freylich ſcheinen Vorzugsweiſe nur die ſo genannten Ballate urſprünglich eigentlich geſetzt worden zu ſeyn; und die Italiener ſchreiben dem ältern Lorenzo de' Medici das Verdienſt zu, die beſondre Compoſi-

tion mehrerer lyriſcher Dichtungsarten veranlaßt zu haben. Nun ſtanden Dichter auf, welche, blos zu dieſem Zwecke Gedichte verfertigten. Ein Verzeichniß von den muſikaliſchen Compoſitionen derſelben findet ſich bey dem Quadrio (a. a. O. S. 322 u. f.) und unter dieſen ſind nicht wenige Sammlungen von Madrigalen, deren älteſte vom J. 1567 iſt. "Der dabey gebrauchte muſikaliſche Styl," ſagt Arteaga (in der Geſchichte der Italieniſchen Oper, B. 1. S. 244. Anm. 80. d. d. Ueberſ.) "war "urſprünglich ein taktmäßiges Recitativ. Nachher wurde er aber geſangreicher, und verwandelte ſich "endlich gar in einen ſehr ausgearbeiteten Fugenſtyl. Die Motetten "ſind gewiſſer Maßen an deſſen Stelle getreten. Die Art des Madrigalgeſanges wurde ſo gar auf Inſtrumente übergetragen; daher findet "man aus dem 16ten und 17ten "Jahrh. auch Madrigale für die Orgel und andre Inſtrumente." Und, eben dieſer Schriftſteller giebt, a. a. O. S. 240 mehrere Nachrichten von dem Fortgang dieſer muſikaliſchen Compoſitionen. Auch haben wir, unter eben dieſer Aufſchrift dergleichen, wovon ich nur Geo. Lud. Agricolas Geiſtliche Madrigalien, Gotha 1675. f. anführen will. Und eben ſo haben wir von Casp. Ziegler eine Schrift, "von den Madrigalen, wie ſie, nach der Italieniſchen Manier, in unſrer Sprache auszuarbeiten, nebſt etlichen Exempeln, Witt. 1685. 8. erhalten.

In eben dem Maße, indeſſen, worin mehrere Arten von Gedichten ganz eigentlich, von beſondern Componiſten, geſetzt wurden, erhielten dieſe ſämmtlich den Nahmen — **Canto**, aus welchem endlich, in dem ſiebzehnten Jahrhundert der Nahme **Cantate** für eine beſondre Gattung derſelben entſtand. So viel iſt gewis, daß der Nahme Cantate noch nicht in des Minturno Arte poetica, Ven. 1564 4. vorkommt. Natürlich genug war aber ihre Entſtehung. Jedes Gedicht beſtehk, mehr oder weniger, aus Erzählung und Empfindung zugleich, oder vielmehr, es giebt des dichteriſchen Stoffes ſehr viel, der ſich nicht, ohne hinzugefügte Erzählung, behandeln läßt. Der Ausbruch der lebhaften Empfindung iſt, ohne Bekanntſchaft mit der Veranlaſſung dazu, gleichſam räthſelhaft, beſonders, wenn durch den Gegenſtand, ſehr vielerley und mancherley Empfindungen geweckt werden können. Und dann giebt es einzele Situationen, deren Empfindungen der Dichter entweder nicht in eigener Perſon ausdrücken kann, oder an welchen mehrere Perſonen Theil nehmen. Jenes iſt z. B. der Fall mit Begebenheiten aus der Mythologie; dieſes mit öffentlichen Feyerlichkeiten, u. d. m. Sollen nun dergleichen Darſtellungen in Muſik gebracht, und ihrem innern Gehalte gemäß, geſetzt werden: ſo muß natürlicher Weiſe der erzählende Theil derſelben (das Recitativ) einen andern Ausdruck erhalten, als der mehr belebte, oder als die Darſtellung der Empfindung, die Arie. Wer aber zuerſt Gedichte in dieſer Form, das heißt Gedichte verfertigte, in welchen Erzählung von Empfindung getrennt, oder welche in Recitativ und Arie beſonders abgetheilt ſind, wird von keinem der Geſchichtſchreiber der italieniſchen Poeſie genau beſtimmt. Chiabrera und Tronſarelli werden, unter den erſten genannt; und Barbara Strozzi ſoll, zu Venedig im J. 1653 deren zuerſt geſetzt haben. (S. Eſſai ſur la Muſiq. anc. e mod. B. IV. S. 460 u. f.) Geſchrieben ſind dergleichen, in der Folge, ſehr viele, und von ſehr mancherley Art geworden. Man hat nähmlich auch Gedichte zuweilen ſo genannt, worin mehrere, beſtimmte, Perſonen nahmentlich in einer ſchon

beſtimmten, angenommenen Situation, auftreten, ohne daß ſie übrigens einen andern Zweck, als den Ausdruck ihrer Empfindung, und ohne daß das Gedicht alſo eigentliche Handlung hätte. Die, zum Grunde gelegte Situation bleibt darin immer dieſelbe; und das was die eine Perſon ſingt, beſtimmt nicht gerade die Empfindungen und Vorſtellungen der andern. Sie ſind ſämmtlich nur immer Repräſentanten, oder der Inhalt iſt die Vorſtellung von einer vergangenen Handlung und nicht die Handlung ſelbſt. Gewöhnlich nennt man dieſe indeſſen, wenn ſie weltlichen Inhaltes ſind, eben ſo, wie die Oper, Drammi muſicali, und diejenigen, welche auf Religion ſich beziehen, Oratorio. (S. den Art. **Oratorium**.) Rouſſeau irrt ſich alſo, wenn er in ſ. Diction. de Muſique Art. Cantate, ſagt, daß die gegenwärtige Cantate in Italien ein **wirkliches muſikaliſches Drama** ſey. Ein ganz **eigentliches** Drama, als worin frey, und eigen wirkende Perſonen auftreten, welche eine beſondre Abſicht erreichen wollen, iſt ſie nie, oder von dieſem iſt ſie immer verſchieden geweſen; und dann exiſtirt ſie zugleich auch noch gegenwärtig daſelbſt in ihrer einfachen Geſtalt. Auſſer dem bereits angeführten Gabr. Chiabrera († 1638. Canzone, Lib. I. Gen. 1586. 8. Lib. II. ebend. 1587. 8. Verm. Rom. 1718. 8. 3 B. Ven. 1757. 12. 5 B.) — und Ottavio Tronſarelli (deſſen Creazione del mondo, und Fetonto Ven. 1632. 8. von den Italienern zu den Cantaten gerechnet werden, ob der Verf. ihnen gleich den gedachten Nahmen von Drammi muſicali gegeben hat) haben dergleichen noch vorzüglich verfaßt: Fulvio Teſti († 1646. Poeſ. lir. Modena 1643—1648. 4. 3 Th. Ven. 1676. 12. 3 Th.) — Carlo Mar. Maggi (Rime varie, Mil. 1688. 8. 1700. 12. 4 Th.) — Franc. Lemene († 1704. Poeſ. div. Mil. 1692. 4. 1699. 8. 2 Bde.) — Girol. Gigli († 1722. Poeſ. ſacre, profane e facete, Ven. 1722. 8.) — Apoſtolo Zeno († 1758. Opere, Ven. 1744. 8. 10 B.) — Carlo Rolli († 1762. Canz. e Cantate Lib. II. Lond. 1727. 8. mit der Muſik. Poet. Compon. Ven. 1761. 8. 3 B.) — Pietro Metaſtaſio († 1783. ſ. den Art. **Oper**) — Matth. Damiani (Poeſ. Fir. 1765. 8. 2 B. die beynahe nichts, als Cantaten enthalten) — Giuſ. Lanfranchi Roſſi (Opere, Fir. 1766. 8.) — Calſabigi u. a. m. Ueberhaupt klagen ſo wohl Crescimbeni (a. a. O. B. 1. S. 300) als Quadrio (a. a. O. S. 333 u. a. St. m.) über einen Ueberfluß daran. — Die Muſik dazu iſt von Maur. Cazzati — Bonifac. Graziani — Giac. Ant. Perti — Giac. Ceſ. Predieri — Jac. Cariſſimi (welcher die erſten geiſtlichen geſetzt haben ſoll) — M. Ant. Ceſti — Luigi — Cavalli, Legrenzi — Capellini — Pasqualini — Bandini — Aleſſandro Scarlatti (welcher, unter den Componiſten der Cantaten, der fruchtbarſte und originalſte iſt) — u. v. a. m. geſetzt. Mehrere Nachrichten liefern Crescimbeni, in ſ. Iſtoria della volgar Poeſia, B. 1. S. 296 und 312. Ausg. von 1730 — Quadrio, in der Stor. e Ragione d'ogni Poeſia, Vol. II. Lib. 2. S. 333 u. f. — Ch. Burney, in der General Hiſt. of Muſik, B. IV. Kap. 4. —

In **ſpaniſcher** Sprache ſind mir keine eigentlichen Cantaten bekannt; und die Villancichi, welche, als ſolche, von Quadrio (a. a. O. S. 320) oder als Madrigale mit Arien, characteriſirt werden, haben keineswegs dieſe Beſchaffenheit. —

In **franzöſiſcher** Sprache ſchrieb, ſo viel ich weiß, Jean B. Rouſſeau († 1741. Oeuvr. Par. 1722. 12. 2 B. 1742. 4. 2 B. Lond. 1748. 12. 4 B. Par. 1753. 12. 4 B.) die

erſten, welche auch immer noch für die beßten gehalten werden; und nächſt ihm, La Motte Houdard († 1731. im 8ten B. ſ. Oeuvr. Par. 1754. 12. 10 B. B. 8. S. 9. Cantates tirées de l'Ecriture ſainte) — Louis Fuzelier († 1752.) — Ch. Franc. Panard († 1765) — u. a. m. Eine Sammlung gab Bachelier, unter dem Titel: Rec. de Cantates, contenant celles, qui ſe chantent dans les Concerts, Par. 1724. 12. heraus. — In Muſik ſind deren vorzüglich von Louis Nic. Clairembaut († 1749) geſetzt worden. Aber die Dichtungsart überhaupt ſcheint nicht viel Beyfall gefunden zu haben. In dem Eſſai ſur la Muſique anc. et mod. heißt es, B. 3. S. 406. Ce genre eſt entièrement paſſé de mode. Und in den verſchiedenen franzöſiſchen Werken über die Dichtkunſt wird ſie höchſt ſelten in Erwägung gezogen. Nur in den Elemens de poeſie franc. Par. 1752. 18. 3 B. kommt B. 3. S. 167 etwas darüber vor. Uebrigens haben die Franzoſen, auſſer der gewöhnlichen Cantate, noch eine kleinere Gattung, welche Cantatille von ihnen genannt wird, und nur aus Einem Recitativ und aus Einer Arie beſteht. —

Von engliſchen Gedichten ſind, vorzüglich hieher zu rechnen: Hymn to Harmony von Will. Congreve (in den verſch. Samml. ſ. W. Deutſch im 3ten B. von Ch. F. Weiße Lyr. Gedichten) — Alexander's Feaſt, von John Dryden (in ſ. W. Deutſch, ebend. u. von C. W. Ramler, bey ſ. Lyr. Gedichten) — Ode on St. Cecilia's Day von Al. Pope (in ſ. W. Deutſch in Chr. F. Weiße Lyr. Ged. a. a. O.) und dieſe ſind von Eccles und Händel in Muſik geſetzt worden. Gegründete Bemerkungen über die beyden letztern, als muſikaliſche Gedichte betrachtet, finden ſich, unter andern, in Browns Betracht. über Poeſie und Muſik, S. 384 u. f. d. d. Ueberſ. Indeſſen hat, wie man ſieht, keiner dieſer Dichter, ſein Werk Cantate genannt. —

In **deutſcher** Sprache ſind deren ſehr viel geſchrieben worden. Ich übergehe die von Menantes und Dichtern dieſer Art. Kaum verdienen auch die in J. El. Schlegels Werken (Th. 4. S. 203 u. f.) welche urſprünglich zum Theil in den bekannten Beluſtigungen und Beyträgen ſtanden, und von J. A. Scheibe in Muſik geſetzt worden ſind, angeführt zu werden. Weit beſſere aber haben deren geliefert: H. W. von Gerſtenberg (Ariadne auf Naxos, in Muſ. geſ. von J. A. Scheibe, nebſt einem Sendſchreiben vom Recitativ... Leipz. 1765. von Reichardt) — C. W. Ramler (in ſ. Lyr. Gedichten, Berl. 1772. 8. und ohnſtreitig die vollkommenſten) — Dan. Schiebeler († 1771. Muſikal. Gedichte, Hamb. 1769. 8. Auserl. Gedichte, ebend. 1773. 8.) — A. Niemeyer (Ged. Leipz. 1778. 4.) — J. G. Jacobi (Auf das Geburtsfeſt des Königes in den J. 1771 und 1772. Am Charfreytage, 1772.) — J. C. Lavater (Auferſtehung der Gerechten, Zür. 1773. 8.) — Auch haben deren noch D. B. Münter (Geiſtl. Cantaten, Gött. 1769. 8.) — Joh. S. Patzke (Muſikal. Gedichte, Hamb. 1780. 8.) u. v. a. m. geſchrieben, und, unter unſern Componiſten, Graun — Fleiſcher — Hiller — Krauſe — Telemann, Weinlich, G. Benda, Schulz, Frdr. Benda u. a. m. deren geſetzt. — Theoretiſch handeln davon noch: Joh. Chrſtph. Gottſched, in ſ. Dichtkunſt, S. 465 der 3ten Aufl. — A. Eberhard, in ſ. Theorie der ſchönen Wiſſenſch. S. 268. 1te Aufl. — J. J. Eſchenburg, in ſ. Entw. einer Theorie und Litter. der ſch. Wiſſenſchaften S. 205 der 2ten Aufl. welcher, in dem 6ten Bde. der dazu gehörigen Beyſpielſammlung auch eine

Auswahl derſelben hat abdrucken laſſen. —

S. übrigens die Art. **Lyriſch** und **Oratorium**.

Capelle.

(Baukunſt.)

Iſt ein kleines geiſtliches Gebäude, das zum Privatgottesdienſt erbauet iſt. Es giebt freyſtehende Capellen, die nichts anders, als kleine Kirchen ſind; in Häuſern oder Palläſten ſolcher Perſonen gebauete, die das Vorrecht eines Privatgottesdienſts haben; noch andere Capellen ſind beſondere, an den Abſeiten großer Kirchen angebauete, und mit einem Altar verſehene Abtheilungen, darinn bey beſondern Gelegenheiten Privatmeſſen geleſen werden. In großen Hauptkirchen findet man bisweilen verſchiedene ſolche Capellen zugleich angebracht.

Capelle.

(Muſik.)

Aus der eigentlichen vorher erklärten Bedeutung dieſes Worts, iſt die uneigentliche entſtanden, nach welcher man die Geſellſchaften der Tonkünſtler, die von Groſſen gehalten werden, um in ihren Capellen die Kirchenmuſik zu machen, Capellen nennt. Man giebt ſo gar dieſen Namen auch ſolchen Geſellſchaften, die nur zur Schaubühne oder zur Cammermuſik beſtellt ſind. Der Vorſteher oder das vornehmſte Glied einer ſolchen Geſellſchaft wird der **Capellmeiſter** genennt. Seine Verrichtung iſt, alles, was aufgeführt werden ſoll, herbey zu ſchaffen, es ſey, daß er die Sachen ſelbſt componirt, oder anderswoher genommen habe; ferner liegt ihm ob, die ganze Ausführung der Muſik zu dirigiren; daher er insgemein die Orgel oder das Hauptclavier; dabey ſpielt. Alſo muß er, wenn er ſeinem Amte Genüge thun ſoll, ein ſtarker Componiſte ſeyn und alle Theile der Muſik dergeſtalt inne haben, daß er jedem einzeln Glied der Capelle, er ſey Sänger oder Spieler, Vorſchriften und Unterricht zu vollkommner Ausführung des Ganzen zu geben im Stande ſey. **Matheſon** hat in ſeinem **vollkommenen Capellmeiſter** *), einem zwar ſchlecht und etwas pöbelhaft geſchriebenen, aber ſehr viel Gutes enthaltenden Werke, alle Eigenſchaften eines guten Capellmeiſters, gründlich angegeben, die, des ſchlechten Vortrags, und der verſchiedentlich eingeſtreuten unnützen Anmerkungen ungeachtet, jedem, der ein ſolcher zu ſeyn glaubt, zu ernſtlicher Ueberlegung zu empfehlen ſind.

Zu einer guten Capelle gehören Sänger von allen Arten der Stimmen, ſowol Soloſänger, als andre zur Beſetzung der vielſtimmigen Sachen, und eine hinlängliche Anzahl guter Spieler für alle gewöhnliche Inſtrumente. Mithin wird eine gut beſetzte Capelle aus nicht viel weniger, als hundert Perſonen beſtehen können.

Wer die beſondre Einrichtung einer Capelle näher zu wiſſen verlangt, kann in Herrn **Marpurgs** hiſtoriſch-critiſchen Beyträgen zur Aufnahme der Muſik, die Liſten verſchiedener Capellen, beſonders die von der Salzburgiſchen, im 3ten Stük des III Bandes nachſehen.

* *

Auſſer der, von H. S. angeführten Schrift von Joh. Mattheſon (Hamb. 1739. f.) gehört hieher: "Einige der vornehmſten Pflichten des Capellmeiſters oder Muſikdirectors, von Lud. Carl Junker, Winterth. 1782.

*) Hamburg 1739. Fol.

1782. 8. — Zur Geſchichte der, in den Capellen Italiens getroffenen Einrichtungen, enthalten Beyträge, und geben zugleich Anweiſungen: Oſſervazioni per ben regolare il Coro de' Cantori della Capella Pontifica, tanto nella funzione ordinarie chez ſtraordinarie, da And. Adami da Bolſena, R. 1711. 4. —

Carricatur.

(Zeichnende Künſte.)

Eine Zeichnung, darinn das Beſondre in der Bildung, die einzele Perſonen charakteriſirt, übertrieben und ins Poſſirliche übergetragen worden. Dieſe urſprüngliche Bedeutung des Worts iſt hernach auch auf jede übertriebene Vorſtellung des Poſſirlichen ausgedehnt worden. So ſagt man von einem übertriebenen comiſchen Charakter im Luſtſpiel, es ſey eine Carricatur. In dem Artikel **poſſirlich** haben wir überhaupt unſre Meinungen von dieſen Vorſtellungen geäußert. Hier merken wir insbeſondre von den Carricaturen der zeichnenden Künſte an, daß ſie dieſe äſthetiſche Eigenſchaft haben, durch das Beſondere, Unerwartete und Lebhafte, das ſie an ſich haben, ſtarke und daurende Eindrüke in der Phantaſie zurüke zu laſſen. Sie ſind demnach nicht, wie einige zu ſtrenge Kunſtrichter wollen, gänzlich zu verwerfen. Denn bey Gelegenheiten, wo das Lächerliche erfodert wird, kann eine gute Carricatur ſehr dienlich ſeyn. **Homers** Beſchreibung des **Therſites** und verſchiedene Züge in der **Odyſſee** von den Freyern der Penelope gränzen ſehr nahe daran.

Wir wollen alſo den zeichnenden Künſtlern die Carricaturen, als **Uebungen**, gerne erlauben. Vermuthlich hat ſich der ſonſt ernſthafte **Leonhard von Vinci** in dieſer Abſicht damit abgegeben. In der Ambroſianiſchen Bibliothek zu Mailand ſind, unter viel andern Handzeichnungen dieſes großen Mannes, auch ſchöne Carricaturen von ihm zu ſehen. Einige davon hat der Herr Graf von **Caylus** ſtechen laſſen. Und man weiß, daß auch **Hannibal Carrache** ſich damit beſchäftiget hat, ob er gleich ſonſt unter die erſten gehört, die in dem großen und ernſthaften Geſchmak gearbeitet haben. Unter den Neuern hat **Ghezzi** es in einzeln Figuren und Bildniſſen, an denen man die Perſonen genau kennt, und in ganzen Vorſtellungen **Hogarth**, allen andern zuvorgethan. Die Kupfer, welche letzterer zu dem **Hudibras** gemacht hat, ſind Meiſterſtüke, die den geiſtreichen Vorſtellungen des Dichters noch mehr Leben mittheilen, und zugleich beweiſen, wie dieſe Art der Arbeit mit Nutzen könne angewendet werden.

* *

Zur Beſtimmung des Begriffes von Carricatur überhaupt, und des Unterſchiedes derſelben in den redenden und bildenden Künſten, kann die Anm. 4. des 75 §. S. 106. von Hrn. Eberhards Theorie der ſchönen Wiſſenſch. etwas beytragen. — Wie weit man in der Carricatur gehen könne, davon handelt de Piles, in dem Cours de Peinture S. 29 u. f. Amſterd. Ausg. von 1767. — Von den Gaben und Werken des Hrn. Hogarth und den Carricaturen überhaupt . . . handelt die 57te Betr. S. 814. in dem Werke des Hrn. v. Hagedorn, — zu welcher ich hinzu ſetze, daß in einem großen, und dem beſſern Theile der Hogarthſchen Werke, die Carricatur mehr in Uebertreibung der ihnen zum Grunde liegenden Idee, als der eigentlichen Figuren

ren beſteht. — Von der Zeichnung der Carricaturen überhaupt: Rules for Carricature with an Eſſay on comic Painting, by Capt. Grooſe, Lond. 1788. 8. —

Zur Geſchichte der Carricatur kann vielleicht etwas beytragen: Chr. Henr. Bergeri Commentatio de perſonis, vulgo Larvis ſ. Maſcheris, Frcft. 1723. 4. mit Kupf. —

Carricaturen ſind gemahlt und gezeichnet worden von: Pet. Quaſt (in Kupfer geſtochen, 26 Bl. 1638 und 1652. 4. er lebte um das Jahr 1630) — Giov. Bat. Brazze (1635) — Bac. Bianchi († 1656) — Salomon von Danzig (1695) — Fauſt. Bocchi (1700) — Pet. Franc. Mola (1700) — Pietro Leone Ghezzi († 1755. Raccolta di XXIV. Carricature diſegnate colla penna del celebre Cav. P. L. Ghezzi, conſervate nel Gabinetto di S. M. il Rè di Polonia, Dresda 1750. fol. Potsd. 1766. f. von Matth. Oeſterreich) — Th. Patſch († 1760) — Wilh. Hogarth († 1764. S. Biogr. Anecd. of Will. Hogarth, Lond. 1782 und 1784. 8. deutſch, Leipz. 1783. 8.) — Jacq. Sailly (Recueil de Carricatures deſſinées par Jean Saly et gravées par A. L. de la Live, Par. f.) — Inigo Collet — Paul Collet. — J. Alex. Chevalier (Prem. et ſec. cah. de charges à l'eau forte, 6 Bl. Nouv. cah. 6 Bl. —

Die, von Hrn. S. erwähnten, von dem G. Caylus geätzten und herausgegebenen Carricaturen des Leon. da Vinci führen den Titel: Recueil de têtes de caractères et de charges (58 Bl.) und ſind noch einmahl von Mauriette herausgegeb. worden, avec une lettre . . . au ſujet de ces deſſeins, Par. 1750. 4. 59 Bl. nachgeſtochen von J. A. P. Augsb. fol. — Auch hat Hollar, wenn ich mich nicht irre, ſechs Blätter nach ſolchen, von L. da Vinci gezeichneten Köpfen, in Kupfer geätzt; und im Jahre 1786 erſchienen: Da Vinci's 64 celebrat. Caricat. from Drawings, by Hollar, out of the Portland Muſeum, 4. — Von Annibale Carracci werden, in der Bibl. de Peint. Sculpt. etc. p. Mr. Chr. Th. de Murr, Ch. XXI. S. 571. Figure diverſe al numero d' 80, diſ. da Annib. Caracci, ed intagl. da Sim. Giulino, Pariſino, R. 1646. f. angeführt; da aber, in dem Dict. des Artiſtes des H. v. Heinecke, welches ein, ſonſt ſehr genaues, und vollſtändiges Verzeichniß der Werke dieſes Künſtlers enthält, deren nicht gedacht wird, und ſie mir weiter nicht bekannt ſind: ſo kann ich darüber nichts beſtimmen. — Von neuern engliſchen Künſtlern ſind übrigens viele, hieher gehörige Blätter geliefert worden, vorzüglich nach Zeichnungen von Will. Bunbury, Ramberg, u. a. m. als A long Minuet, A Tour to foreign Parts, The Recruiting Officer, u. v. a. m.

Carton.

(Mahlerkunſt.)

Eine Zeichnung auf ſtarkes Papier. Man giebt dieſen Namen beſonders den Zeichnungen, welche ſowol für die Mahlerey auf friſchen Kalk (in Freſco) als für die Tapetenwürker gemacht werden. Im erſten Fall wird die Zeichnung an die Mauer gelegt, damit die Umriſſe darnach können gemacht werden*). In dem andern Fall werden die Cartone hinter oder unter den Einſchlag der Tapete gelegt, damit alles nach der Zeichnung derſelben könne verfertiget werden, deßwegen auch dieſe Cartone mit Farben ausgeführt ſeyn müſſen. In England werden noch einige Originalcartone aufbehalten, welche Raphael für Tapeten gemacht hat. Dieſe berühmte Stüke, welche ſieben Geſchich-

*) S. Kalkmahlerey.

Geſchichten aus dem N. Teſt. vorſtellen, ſind von dem König Carl I. gekauft, und nachher in dem Pallaſt von Hamptoncourt aufbewahrt worden, wo ſie noch zu ſehen ſind. Sie gehören unter die vollkommenſten Arbeiten des Raphaels, folglich unter die vollkommenſten Werke der Mahlerkunſt. Eine umſtändliche hiſtoriſche und critiſche Beſchreibung derſelben giebt **Richardſon**. **Dorigny** hat ſie nach den Originalen gezeichnet und geſtochen. Von dieſen Stüken ſind auch verſchiedene Nachſtiche gemacht worden.

(*) Die, von H. S. angeführten Cartons des Raphael ſind verſchiedentlich in Kupfer gebracht worden. Mehrere Auskunft darüber geben die Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, Th. 2. S. 352. — Von Cartons überhaupt handelt Giov. B. Armenini, im 6ten Kap. des 2ten Buches ſ. Precetti della Pittura, Ven. 1687. 4. S. 60. unter der Aufſchrift: Di quanta importenza ſia a far bene i Cartoni, della utilita e effetti loro, in quanti modi e con che materia ſi fanno, e qual ſiano le vie più ſpediti, e facili, e indi come ſi calcano, e ſpolverano nelle opere ſenza offenderſi, e come ſi imitano in quelle.

Cartuſche.
(Zeichnende Künſte.)

Eine gemahlte oder geſchnitzte Zierrath, welche einen angehefteten Wapenſchild vorſtellt, darein ein Wapen, oder ein Sinnbild, oder eine Schrift kann geſetzt werden. Vermuthlich ſind ſie zuerſt in der Baukunſt aufgekommen, da man über Thüren, oder an den Giebeln der Häuſer, ſolche Schilde mit dem Wapen des Eigenthümers hingeſetzt hat. Von da hat ſich ihr Gebrauch weiter erſtreckt, ſo daß man ſie jetzo an ſehr verſchiedenen Oertern über Thüren, Fenſtern, an den Stürzen der Camine, und an allen Arten der Einfaſſungen, ingleichen überall, wo Aufſchriften ſollen oder könnten geſetzt werden, anbringt. Ihre Form hat nichts beſtimmtes. Die Künſtler ſchweifen in keiner Sache mehr aus als in dieſer Zierrath, wo ſie ihrer Phantaſie vollen Lauf laſſen. Ihr Gebrauch wird ſehr übertrieben; denn unwiſſende Verzierer und Bildhauer bringen ſie überall an, um nur nichts unverziert zu laſſen. In ihrer Form ſind ſie ſo ausſchweifend, daß man oft nicht errathen kann, was es ſeyn ſoll; viele halten es für eine Schönheit, der Cartuſche Flügel anzuhängen, daß es ſcheinen ſoll, als wenn ſie davon fliegen wolle. So weit kommt man in der Ausſchweifung, wenn man einmal von dem wahren Gebrauch und den Abſichten der Verzierungen abgewichen iſt.

Entwürfe und Zeichnungen von Cartuſchen ſind von ſehr vielen Künſtlern geliefert worden, als von Stefano della Bella (Libro di div. Cartelle e Scudi d'Arme, f. 15 Bl. Rac. di varii cappr. e nuove invent. di Cartelle, 1646. 18 Bl. verſch. Größe Nouvelles Invent. de Cartouches, 1647. 8.) — Livre de Cartouches d'après Mr. Charmeton, gr. p. Germ. Audran — Chiffres, Cartouches, Compart. etc. p. Renard, f. 46 Bl. — Livre de Cartouches reg. par Cuvillies, f. 6 Bl. — Rec. d'Ornemens et de Cartouches, p. J. de la Joue, Par. 1770. f. 22 Bl. — von P. Decker (Schilder für Bildh. und Goldſchm. f. 5 Bl.) — von J. Chr. Weigel (Etliche curiöſe neu inventirte Schild, 21 Bl.) von Ha-

bermann (Schilder, Laubwerk, f. 8 Bl.) — von J. Bauer, 4. 4 Bl. — von Wachsmuth, f. 4 Bl. — von Troſſ, f. 4 Bl. — **Sammlungen:** Collection de 36 jolies Cartouches, Par. 1770. 4. — Collect. de Cartouches d'après pluſieurs grands Maitres, R. 1770. f. 82 Bl. — Abbildungen von neu inventirten Schildern für unterſchiedliche Künſtler, 1765. f. 2 Bde. —

Caryatiden.
(Baukunſt.)

Sind in der Baukunſt Säulen oder Stützen nach der Geſtalt weiblicher Figuren ausgehauen, denen man eigentlich den Namen der Bildſäulen geben ſollte, weil ſie zugleich Bilder und Säulen ſind. Sie ſind bey folgender Gelegenheit in die Baukunſt eingeführt worden. Weil die Stadt Carya in dem Peloponneſus ſich zu den Perſern geſchlagen, da dieſe gekommen Griechenland zu erobern, ſo wurde nach der Niederlage der Perſer dieſe abtrünnige Stadt von den Griechen angenommen; alle Männer wurden umgebracht, und das weibliche Geſchlecht in die Sclaverey verurtheilt. Das Andenken dieſer Sache wollten die griechiſchen Baumeiſter dadurch verewigen, daß ſie Bildſäulen in der Tracht der caryatiſchen Frauen in den Gebäuden anbrachten, und ſie als Sclaven vorſtellten, welche die ſchwereſten Laſten tragen müſſen. Sie werden zu Unterſtützung hervorſtehender Theile, (dergleichen die Balkone oder die Chöre in Muſik- und Tanzſälen, erhabenen Gallerien — ſind) oder auch wol der Gebälke gebraucht. Insgemein werden ſie ohne Aerme, mit einem beſondern Putz von geflochtenen Haaren, mit langem dicht an dem Leib anliegenden Gewand vorgeſtellt. Einige Baumeiſter ſetzen ſie auf ordentliche Säulenfüße, und legen doriſche Capitäle darauf. Das Unnatürliche dieſer Bildſäulen wird oft durch die Schönheit der Figuren erträglich gemacht, und nur die edle Liebe zur Freyheit, welche die Griechen belebt hat, kann die Art von Wuth entſchuldigen, welche dieſe Zierrathen eingeführt hat. Eine Nachahmung der Caryatiden ſind die Perſer, eine andre Art Bildſäulen.

* *

Beſondre Abbildungen von Caryatiden, ſind, unter andern, von Joh. Frid. Vrieß gezeichnet, und von Ger. von Jode, unter dem Titel: Caryatidum, Termas vocant, ſive Atlantidum multiformium ad quemlibet Architecturae ordinem, accommodatar. Cent. I. 16 Bl. in Kupfer geſtochen, herausgegeben worden. — Uebrigens handelt von dem Gebrauch der Caryatiden in der Baukunſt, unter mehrern, J. Fres. Blondel, in dem Cours d'Architect. civile, B. 1. S. 198 und S. 345.

Charakter.
(Schöne Künſte.)

Das Eigenthümliche oder Unterſcheidende in einer Sache, wodurch ſie ſich von andern ihrer Art auszeichnet.

Die ſchönen Künſte, welche Gegenſtände aus der ſichtbaren und unſichtbaren Natur zur Betrachtung darſtellen, müſſen jeden ſo bezeichnen, daß die Gattung, zu der er gehört, oder auch das Beſondre, wodurch er von jedem andern ſeiner Art unterſchieden wird, kann erkennt werden. Demnach iſt die genaue Bemerkung des Charakteriſtiſchen, ein Haupttheil der Kunſt. Der Mahler muß jedem Gegenſtand in allem, was an ihm ſichtbar iſt, den Charakter ſeiner

Gattung, oder auch, (wie in Portraiten) den einzeln Charakter, wodurch er ſich von allen Dingen ſeiner Art auszeichnet, zu geben wiſſen, und ſo muß jeder andre Künſtler die Charaktere der Dinge bezeichnen können.

Es gehöret demnach vorzüglich zu dem Genie des Künſtlers, daß er in den Gegenſtänden der Sinnen und der Einbildungskraft, das Charakteriſtiſche bemerke. Dazu aber wird ein überaus ſcharfer Beobachtungsgeiſt erfodert, den man, für ſichtbare Dinge beſonders, ein ſcharfes mahleriſches Auge nennt. Wie der Mahler, ſobald er einen Gegenſtand recht in das Auge gefaßt hat, ſogleich die weſentlichen Züge deſſelben durch die Zeichnung darſtellen kann, ſo muß jeder Künſtler in ſeiner Art das Unterſcheidende der Sachen ſchnell faſſen und ausdrüken können. Und in dieſer Fähigkeit ſcheinet die Anlage des Genies für die ſchönen Künſte zu beſtehen; ſo daß vielleicht aus der Fähigkeit, die Charaktere der Dinge zu bemerken, der richtigſte Schluß auf des Künſtlers Genie könnte gemacht werden.

Unter den mannigfaltigen Gegenſtänden, welche die ſchönen Künſte uns vor Augen legen, ſind die Charaktere denkender Weſen ohne Zweifel die wichtigſten; folglich iſt der Ausdruk, oder die Abbildung ſittlicher Charaktere das wichtigſte Geſchäfft der Kunſt, und beſonders die vorzüglichſte Gabe der Dichter. In den wichtigſten Dichtungsarten, der Epopee und dem Drama, ſind die Charaktere der handelnden Perſonen die Hauptſache. Wenn ſie richtig gezeichnet und wol ausgedrükt ſind, ſo laſſen ſie uns in das Innere der Menſchen hineinſchauen, und verſtatten uns, jede Würkung der äuſſern Gegenſtände auf ſie, vorher zu ſehen, die daher entſtehenden Empfindungen, jede Triebfeder, woraus die Handlungen entſpringen, genau zu erkennen. Sie ſind eigentliche Abbildungen der Seelen, die wahren Gegenſtände, davon die gemahlten Portraite nur die Schattenbilder ſind. Der Dichter, der die Gabe hat, die ſittlichen Charaktere richtig und lebhaft zu zeichnen, lehret uns die Menſchen recht kennen, und führet uns dadurch auch zu der Kenntniß unſrer ſelbſt. Aber noch wichtiger iſt die Würkung, welche wolgezeichnete Charaktere auf unſre Seelenkräfte haben. Denn, wie wir uns mit den Traurigen betrüben, ſo geſchieht eine ſolche Zueignung aller andern Empfindungen, wenn ſie lebhaft geſchildert ſind*). Jede lebhafte Vorſtellung von dem Gemüthszuſtand andrer Menſchen läßt uns das, was in ihnen vorgeht, eben ſo fühlen, als wenn es in uns ſelbſt vorgienge; dadurch werden die Gedanken und Empfindungen anderer Menſchen einigermaßen Modificationen unſrer Seele; wir werden heftig mit dem Achilles, vorſichtig mit dem Ulyſſes, und unerſchrocken mit dem Hektor.

Alſo können die Dichter durch die Charaktere der Perſonen, mit ungemeiner Kraft auf die Gemüther würken. Diejenigen, die wir für gut halten, haben den ſtärkſten Reiz auf uns; wir nehmen alle Kräfte zuſammen, um eben ſo zu empfinden, wie die Perſonen, für deren Charakter wir eingenommen ſind. Diejenigen, die uns mißfallen, erweken den lebhaften Abſcheu, weil eben dadurch, daß wir gleichſam gezwungen werden, die Empfindungen derſelben auch in uns zu füh-

*) S. Theilnehmung.

fühlen, der innere Streit in dem Gemüthe entſteht.

Die vornehmſte Sorge des epiſchen und dramatiſchen Dichters, muß alſo auf die Charaktere der Perſonen gerichtet ſeyn. Deßwegen können nur große Kenner der Menſchen ſich an dieſe Gattungen wagen. Der epiſche Dichter hat wegen der Menge und Verſchiedenheit der Begebenheiten, Vorfälle und Perſonen, die ſeine weitläuftige Handlung ihm an die Hand giebt, Gelegenheit, die perſönlichen Charaktere ſeiner Hauptperſonen ganz zu entwikeln; der dramatiſche Dichter hingegen, deſſen Handlung nur auf einen ſehr beſtimmten Gegenſtand eingeſchränkt iſt, hat vornehmlich einzele Züge in den Charakteren der Menſchen, Tugenden, Laſter, Leidenſchaften zu ſchildern: denn es iſt ſelten möglich, in einer ſo kurzen Zeit, als die iſt, auf welche die Handlung des Drama eingeſchränkt wird, und bey einer einzigen Gelegenheit, den ganzen Charakter des Menſchen kennen zu lernen.

Es giebt Menſchen, die in ihren Handlungen, und in ihrer Art zu denken, gar keinen beſtimmten Charakter zeigen, die einigermaßen den Windfahnen gleichen, die für jede Wendung und Stellung gleichgültig ſind, und ſich alſo nach allen Gegenden gleich herumtreiben laſſen. Es ſcheinet, als wenn es ſolchen Menſchen an eigener innerlicher Kraft fehlte, aus welcher ihre Gedanken, Entſchließungen und Handlungen entſtehen. Sie warten ganz gleichgültig auf das, was geſchieht, empfangen davon augenblikliche Eindrüke, die ſich ſogleich wieder auslöſchen, wenn die Urſache derſelben zu würken aufhört. Mechaniſche Weſen von dieſer Art ſind für den Dichter unbrauchbar; er ſucht diejenigen Menſchen aus, in deren Art zu denken, zu empfinden, zu handeln, ſich etwas merkwürdiges findet; ſolche, in denen herrſchende Triebe, und ein eigenthümlicher ſich auszeichnender Schwung des Geiſtes oder des Herzens iſt, welche Beſtandtheile des Charakters ſich bey jeder Gelegenheit auf eine ihnen eigene Art äußern.

Menſchen von ſolchen Charakteren in mancherley Umſtände und Verbindungen geſetzt, ſind die Seele derjenigen Werke der Kunſt, die Handlungen zum Grund haben, beſonders des epiſchen Gedichts. Dadurch kann eine ſehr einfache Handlung intereſſant werden, und einen Reiz bekommen, den bey dem Mangel guter Charaktere keine Verwiklung, auch keine Mannigfaltigkeit der Begebenheiten und Vorfälle erſetzen kann. Die Wahrheit dieſer Anmerkung recht zu fühlen, darf man nur die meiſten Trauerſpiele der Griechen betrachten, die größtentheils bey einer ſehr großen Einfalt des Plans durch die Charaktere höchſt intereſſant ſind. Die ganze Fabel des Prometheus vom **Aeſchylus**, kann in wenig Worten ausgedrukt werden, und dennoch iſt dieſes Trauerſpiel höchſt intereſſant. Unter den Werken der Neuern geben **die empfindſamen Reiſen des Sterne** den deutlichſten Beweis, wie die gemeineſten und alltäglichſten Begebenheiten, durch die Charaktere der Perſonen, im höchſten Grad intereſſant werden. Wer für Kinder und für ſchwache Köpfe ſchreibt, der mag immer ſein Werk durch tauſend ſeltſame Begebenheiten und Abentheuer unterhaltend zu machen ſuchen; aber für Männer müſſen die Charaktere,

raktere den vorzüglichſten Theil des Werks ausmachen. Dieſes ſey auch dem Hiſtorienmahler geſagt. Will er nicht blos dem Pöbel gefallen, ſo ſuche er den Werth ſeines Werks nicht in der Weitläuftigkeit ſeiner Erfindung, nicht in der Menge ſeiner Figuren und Gruppen, ſondern in der Stärke und Mannigfaltigkeit der Charaktere. Wem es nicht gegeben iſt, die Menſchen zu ergründen, eines jeden beſonderes Genie, Temperament, ſeine Gemüthskräfte (in dem, was ſie Eigenthümliches haben) genau zu beobachten, auch die beſondere Schattirung derſelben, die von der Erziehung, von den Sitten, der Zeit und andern beſondern Umſtänden herkommen, darinn zu unterſcheiden; dem fehlet die vornehmſte Eigenſchaft eines epiſchen und dramatiſchen Dichters. Deſſen Hauptwerk bleibt allemal die Darſtellung der Charaktere: hat er ſich dieſer verſichert, ſo iſt bald jede Begebenheit gut genug, und jede Lage der Sachen bequem ſie zu entwikeln; wenigſtens iſt eine mittelmäßige Einbildungskraft hinreichend, ein Gewebe der Fabel zu erdenken, das zu intereſſanten Aeuſſerungen der Charaktere Gelegenheit giebt.

Jeder Charakter, der wolbeſtimmt und pſychologiſch gut, das iſt, wahr und in der Natur vorhanden iſt, dabey ſich von dem alltäglichen auszeichnet, kann von dem Dichter mit Nutzen gebraucht werden. Nur vor willkührlichen, blos aus der Phantaſie zuſammengeſetzten Charakteren, muß er ſich hüten; weil ſie nie intereſſant ſind. Wer ſeinen Perſonen gute oder ſchlechte, hohe oder niedrige Geſinnungen beylegt, ſo wie es ihm bey den vorfallenden Gelegenheiten einfällt, der hat darum keinen Charakter gezeichnet. Wer den Charakter eines Menſchen vollkommen kennte, müßte daraus deſſen Empfindung, Handlungen und ganzes Betragen, in jedem beſtimmt gegebenen Fall vorherſehen können; denn die Beſtandtheile des Charakters, wenn man ſich ſo ausdrüken kann, enthalten die Gründe jeder Handlung oder jeder Aeußerung der Gemüthskräfte. Alle würkſamen Triebe der Seele zuſammen genommen, jeder durch das Temperament des Menſchen, durch ſeine Erziehung, durch ſeine Kenntniß, durch die Sitten ſeines Standes und der Zeiten modificirt, machen den Charakter des Menſchen aus, aus welchem ſeine Art zu empfinden und zu handeln beſtimmt kann erkennt werden. Läßt man die Perſonen Geſinnungen, Reden oder Handlungen äußern, deren Entſtehung aus ihrem Charakter ſich nicht begreifen läßt; oder ſolche, aus denen, wenn der Charakter noch nicht bekannt iſt, die Grundtriebe oder die würklich vorhandenen Urſachen, aus denen ſie entſtanden ſind, ſich nicht erkennen laſſen, ſo haben die Perſonen keinen würklichen Charakter; ihre Handlungen ſind etwas von ungefähr entſtandenes. Es hat mit den Gemüthskräften eben die Bewandniß, wie mit den Kräften der körperlichen Welt, daß Würkung und Urſache in dem genaueſten Verhältniß der Gleichheit ſind. Ein Menſch, der es allezeit mit einer Menge andrer Menſchen aufnähme, und ganze Heere in die Flucht ſchlagen würde, könnte uns niemals, als ein höchſt tapferer Menſch vorgeſtellt werden; er wäre ein Unding, etwas, das nur in der Phantaſie des Dichters entſtanden iſt. Und wenn man uns in einem Roman einen

Men-

Menſchen abbildete, der überall, wo er hinkömmt, königliche Geſchenke austheilet, der ganze Familien reich machet, ſo würde uns dieſes gar wenig rühren, da wir die Quelle nicht erkennen, aus welcher aller dieſer Reichthum fließet. So wie würkliche Wunderwerke am wenigſten wunderbar ſind, weil wir von den Kräften, wodurch ſie bewürkt werden, gar nichts erkennen, ſo iſt es auch mit jeder Aeußerung menſchlicher Kräfte, ſie ſeyen auf das Gute oder Böſe gerichtet, deren Grund und Quelle wir nirgend entdeken können.

Es iſt alſo eine ſehr weſentliche Sache, daß man ſich in dem, was handelnden Perſonen zugeſchrieben wird, vor dem willkürlichen, romanhaften und abentheuerlichen, in acht nehme; denn dieſe Sachen ſind in keinem Charakter gegründet. Wie der Mahler ſich lediglich an die Natur halten, und z. E. jedem Baume, nicht nur die Art der Blühte oder Frucht zueignen muß, die ihm natürlich iſt, ſondern ſie auch nur an denjenigen Arten der Zweige, an denen ſie würklich wachſen, nicht aber an willkührlichen Stellen anbringen darf; ſo muß es der Dichter mit jeder Aeußerung des Gemüths halten, die eben ſo natürliche Würkungen des Charakters ſind, als Blühten und Früchte Würkungen der beſondern Natur eines Baumes.

Ueberdem müſſen alle Geſinnungen, Reden und Handlungen, die den Perſonen zugeſchrieben werden, nicht nur allgemein wahr ſeyn, ſondern nach allen, den Perſonen eigenen Modificationen, genau abgemeſſen werden; denn niemand hat blos den allgemeinen Charakter ſeiner Art. Der Dichter muß nicht nach Art derer, die ehemals die Ritterbücher geſchrieben haben, arbeiten, wo alle Ritter gleich tapfer ſind, ſondern ſo wie Homer, bey welchem die Tapferkeit des Achilles eine andre Tapferkeit iſt, als die, die man am Hektor, oder am Ajax, oder am Diomedes ſieht. Wie man den Löwen aus einer Klaue erkennt, ſo muß man aus jeder beſondern Rede einer Perſon ihren Charakter erkennen, weil in der That jedes, was ihr eigen iſt, etwas zu gänzlicher Beſtimmung derſelben beygetragen hat.

Jeder Charakter aber wird durch dreyerley Gattungen würkender Urſachen beſtimmt. Durch das, was der Nation und dem Zeitalter, darinn man lebt, eigen iſt; durch den Stand, die Lebensart und das Alter; und endlich durch das beſondre perſönliche jedes Menſchen, nämlich ſein Genie, ſein Temperament, und alles übrige, was ihn zu einer beſondern Perſon macht. Mithin muß jede Aeußerung des Charakters mit allen den würkenden Urſachen auf denſelben genau übereinkommen. Wer alſo Perſonen aus einem entfernten Zeitalter, aus einer ganz fremden Nation, zu behandeln hat, dem wird es nothwendig ſehr viel ſchwerer eines jeden Charakter zu treffen. Oßian mahlte Perſonen ſeiner Zeit, ſeiner Nation, ſeines Standes und zum Theil ſeiner eigenen Familie, und fand alſo in der genauen Bezeichnung derſelben die wenigſten Schwierigkeiten. Auch Homer hat ſeine Perſonen von einem nicht ſehr entfernten Zeitalter, und aus einer ihm nicht fremden Nation genommen. In der Aeneis iſt es ſchon ſtark zu merken, daß der Dichter ſich nicht ganz in die Zeiten, Sitten und den Stand ſeiner Perſonen hat ſetzen können.

nen. Kein Dichter hat darinn mehr Behutſamkeit nöthig gehabt, als der Dichter des Noah, da er ſeine Handlungen aus dem entfernteſten Zeitalter und den fremdeſten Sitten genommen hat. Dennoch iſt er in ſeinen Charakteren ſehr glüklich, und auch da, wo er mit gutem Vorbedacht Begebenheiten der ſpätern Welt in jene entfernte Zeiten hinaufgeſetzt*), hat er ihnen den Anſtrich jenes entfernten Weltalters zu geben gewußt. Mit bewundrungswürdiger Geſchiklichkeit hat ſich **Klopſtok** ganz in die Sitten und Sinnesart der Zeiten ſetzen können, in welche ſeine Handlung fällt.

In großen epiſchen Handlungen, wo viel merkwürdige Perſonen vorkommen, muß auch eine große Mannigfaltigkeit der Charaktere erſcheinen. Dieſe muß aber nicht blos in derjenigen Verſchiedenheit geſucht werden, die in dem weſentlichen Charakter liegt, wie etwa beym Homer die Charaktere des Achilles, des Neſtors und des Ulyſſes ſind, da keiner einen Zug mit dem andern gemein hat; ſondern auch einerley weſentliches muß durch Genie, durch Temperament, durch Alter und andre zufällige Beſtimmungen, in den verſchiedenen Perſonen eine angenehme Mannigfaltigkeit erhalten.

Von denen, die durch die Hauptzüge ſich unterſcheiden, kann man einen ſehr guten Gebrauch machen, wenn man entgegengeſetzte Charaktere bey einerley Vorfällen neben einander ſtellt, damit ſie einen Gegenſatz oder Contraſt ausmachen! denn dadurch werden ſie deſto lebhafter bezeichnet. Wenn ein Mann von geradem, offenherzigen und freyen Weſen, neben einem zurükhaltenden; ein verwegener und hitziger, neben einem vorſichtigen und bedächtigen Mann erſcheinet, ſo werden unſtreitig alle Aeußerungen des einen, durch das, was man von dem andern ſieht, beſſer bemerkt werden.

Eine beſonders gute Würkung kann dadurch erhalten werden, daß unter deu handelnden Perſonen ſolche ſind, die unſer Urtheil über das Betragen der Hauptperſonen unterſtützen, oder lenken. Dieſes geſchieht z. B. wenn bey einer ganz wichtigen Lage der Sachen, wo die handelnden Perſonen alle in Leidenſchaften gerathen, auch ſolche eingeführt werden, die bey etwas kaltem Geblüte bleiben, und alles, was vorgeht, mit großer Richtigkeit und ſcharfer Beurtheilungskraft einſehen. Denn niemal würken ſtarke und recht entſcheidende Urtheile der Vernunft mehr auf uns, als wenn wir ſie neben hitziger Bewunderung oder lebhafter Verabſcheuung ſehen. Wenn wir in **Shakeſpears Richard** jedermann in der heftigſten Verabſcheung der wüthenden Bosheit dieſes Tyrannen ſehen, ſo fehlet es an einem gelaſſenen Menſchen, der durch nachdrükliche Aeußerungen überlegter Urtheile, den Empfindungen der andern, noch mehr Kraft auf uns mittheilte.

Inzwiſchen muß das, was hier von dem Gegenſatz der Charaktere, und beſonders von dem Gegenſatz der Leidenſchaft und der Vernunft angemerkt wird, nicht ſo verſtanden werden, daß jeder Charakter beſtändig einen entgegengeſetzten, ſo wie der Körper einen Schatten, neben ſich haben ſoll. Dieſes würde zu gekünſtelt und zu gezwungen ſeyn. Nicht jeder Charakter darf einen entgegen-

*) S. Wielands Abhandlung über den Noah S. 15.

gengeſetzten neben ſich haben, und wo man Perſonen von entgegengeſetztem Charakter einführt, dürfen ſie eben nicht unzertrennlich beyſammen ſeyn. Ein Dichter von geſundem Urtheil, wird die Contraſte ſo zu behandeln wiſſen, daß weder Zwang noch Kunſt dabey zu merken ſind, und daß nur die wichtigſten Eindrüke, die man von den Charakteren zu erwarten hat, in der gröſte Stärke und im helleſten Lichte erſcheinen.

Einer der ſcharfſinnigſten Kunſtrichter unter den Neuern *) will, man ſoll im Drama den Contraſt nicht in den Charakteren unter ſich, ſondern in dem Entgegengeſetzten der Charaktere und der Umſtände, in welche die Perſonen verſetzt werden, ſuchen. Er ſagt ungemein viel Gutes und Gründliches von der Unſchiklichkeit der gegen einander geſetzten Charaktere. Im Grund aber ſcheinen ſeine Anmerkungen nur den Mißbrauch, und das Uebertriebene in dieſer Sache, zu widerrathen, worauf auch unſre vorhergehende Anmerkung abzielt. Freylich muß der Dichter die Entwiklung und den Eindruk der Charaktere dadurch zu erhalten ſuchen, daß er dieſelben in mancherley und in einander entgegenſtehende Umſtände bringt; auch muß er ſich hüten, die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers auf einen Hauptcharakter durch einen ihm entgegengeſetzten, in ein helleres Licht zu ſetzen, wenn er nur Verſtand genug hat, dieſes auf eine gute Art zu thun.

Einige Kunſtrichter haben vollkommen gute Charaktere, ſowol für das Drama, als für die Epopee, als etwas ungereimtes gänzlich verworfen *). Wenn man eine ſolche Vollkommenheit verſteht, die kein Menſch erreichen kann, und die doch einem Menſchen zugeſchrieben wird, ſo hat man vollkommen Recht, ſie zu verbieten; denn das Gedicht muß nichts unmögliches, auch nichts unwahrſcheinliches enthalten. Wollte man aber auch nicht haben, daß die höchſte menſchliche Vollkommenheit, ſo wie ſie zu erreichen möglich iſt, einer handelnden Perſon ſollte zugeſchrieben werden, ſo würde man ſchwerlich einen guten Grund für ein ſolches Verbot anführen können. Die Furcht, daß ein ſolcher Charakter nicht intereſſant genug ſey, weil die Leidenſchaften dabey zu wenig ins Spiel kommen, iſt nicht gegründet. Man ſtelle ſich vor, daß ein Dichter den Tod des Sokrates zum Inhalt eines Drama nähme. Um bey der genauen hiſtoriſchen Wahrheit zu bleiben, könnte er dem Sokrates bey dieſer Handlung keine menſchliche Schwachheit beylegen; denn ſein Betragen war in der That dabey vollkommen. Wie wenig aber dieſe Vollkommenheit der Rührung ſchade, ſieht man aus der Art des Drama, das Plato und Xenophon davon gemacht haben. Kein Menſch von Empfindung kann ſie ohne die höchſte Rührung leſen. Es iſt alſo nicht abzuſehen, wie man vorgeben könne, vollkommen tugendhafte Charaktere ſeyen nicht intereſſant genug. Freylich muß man nicht ſolche Charaktere willkührlich zuſammen ſetzen; die Vollkommenheit muß die Würkung ſolcher Urſachen ſeyn, die in dem Menſchen möglich ſind; man

*) Diderot de la poeſie dramatique.

*) Shaffesbury's characteriſtiks Tom. III. S. 260. u. ſ. f. Briefe über die neueſte Litteratur VII. Th. S. 117. ff.

man muß ſehen können, aus was für Grundſätzen, aus was für Gemüthskräften ſie entſtanden iſt. Man findet in der Lebensbeſchreibung, die Plutarch vom **Marcus Antonius** gemacht hat, hin und wieder Züge von Großmuth und Vernunft, die gar nicht aus dem Charakter des Antonius zu folgen ſcheinen, ſo daß man gar nicht weiß, wie ſie bey einem ſolchen Menſchen möglich geweſen ſind. So wahr ſie auch ſeyn mögen, ſo wäre keinem Dichter zu rathen, ſie ſo, wie Plutarchus thut, anzuführen. Man müßte nothwendig dieſen Mann vorher von einer Seite zeigen, woraus bey ſeinem ſchlechten Charakter, die Möglichkeit ſolcher einzeln großen Züge deutlich erkennt würde. Eben ſo müßte ein Dichter, der einen vollkommenen Charakter vorſtellen wollte, die Beſtimmung der näheren, nicht blos metaphyſiſchen, Möglichkeit deſſelben nicht verabſäumen, ſonſt würde er keinen Glauben finden, und dadurch würde der Charakter intereſſant werden.

Man ſollte denken, daß die Epopee und das Drama blos deßwegen ausgedacht worden, damit man Gelegenheit habe, die Charaktere der Menſchen in ein völliges Licht zu ſetzen. Wenigſtens ſcheinet es nicht möglich, zu dieſer Abſicht etwas bequemeres zu erfinden. Die Geſchichtſchreiber haben hiezu bey weitem die Bequemlichkeit nicht, die die Dichter haben; denn es ſchikt ſich für ſie nicht, ihren Leſern jeden beſondern Umſtand der Geſchichte ſo abzumahlen, als ob ſie alles mit Augen ſähen, und jede Rede ſelbſt anhörten; dieſes iſt den Dichtern eigen. Vorzüglich aber iſt die Epopee zu völliger Entwiklung der Charaktere dienlich; denn das Drama leidet die Mannigfaltigkeit der Begebenheiten und Vorfälle nicht, die bey ihr ſtatt haben; die Perſonen des Drama werden nicht ſo, wie in der Epopee,

Per varios caſus, per tot diſcrimina rerum

ans Ende der Handlung gebracht.

Daher ſieht man im Drama nicht ſowol den ganzen Charakter einer Perſon, als beſondere Züge deſſelben, beſondere Leidenſchaften oder Geſinnungen entwikelt. Der epiſche Dichter hingegen hat Gelegenheit, uns ſeine Hauptperſonen völlig und nach allen Theilen ihres Charakters bekannt zu machen. Es giebt aber zwey Wege die Charaktere zu bezeichnen. Der eine iſt unmittelbar die würkliche Abbildung derſelben, ſo wie der Geſchichtſchreiber **Salluſtius** es gethan hat; der andere iſt mittelbar durch die Handlungen, Reden, Stellen, Gebehrden, ſo wie dieſelben bey jeder Gelegenheit ſich äußern. Dieſer Weg iſt dem Dichter eigen und dem erſten weit vorzuziehen. Der erſte giebt uns eine abſtrakte Beſchreibung von einer Sache, die wir ſelbſt nicht ſehen; der andre aber ſtellt uns die Sache ſelbſt nach allen ihren beſondern Beſtimmungen vor Augen und dadurch empfinden wir würklich, was wir auf die andre Art durch den Verſtand uns vorſtellen. Wir lernen dadurch die Menſchen ſo kennen, als wenn wir würklich mit ihnen gelebt hätten.

Es erhellet hieraus, daß der wichtigſte Theil der Kunſt des epiſchen und des dramatiſchen Dichters der iſt, daß ſie Begebenheiten, Vorfälle und Situationen erfinden, bey denen die handelnden Perſonen ihren Gemüthszuſtand, und jede Triebfeder ihrer Seelen entwikeln.

Alſo iſt auch nur dem epiſchen Dichter vergönnet, den ganzen Charakter der Perſonen zu entfalten. Man iſt durchgehends darüber einig, daß in dieſem Theile der Kunſt dem Homer noch niemand gleich gekommen iſt. Es iſt auch zu vermuthen, daß kein Dichter neuerer Zeiten, wenn er auch dem Homer an Genie gleich wäre, hierinn eben ſo glüklich, wie er, ſeyn könnte. Zu den Zeiten des Vaters der Dichter handelten die Menſchen noch freyer, und äußerten jeden Gedanken und jede Empfindung ungehinderter, als es gegenwärtig geſchieht. Wir fühlen nicht nur mancherley Arten von Banden, die eine völlige und ganz freye Entwiklung der Triebfeder des Geiſtes hemmen, wir liegen auch noch unter dem Druk der Mode und bilden uns ein, daß wir ſo handeln, ſo reden, uns ſo ſtellen müſſen, wie gewiſſe andre Menſchen, die gleichſam den Ton angeben, nach dem ſich alle andre richten müſſen. Man ſieht überaus wenig freye Menſchen, die blos nach ihren eigenen Empfindungen handeln, und ſich unterſtehen, keine andre Richtſchnur als ihre Einſichten und ihr Gefühl anzunehmen. Bey einem von allen Seiten her ſo ſehr eingeſchränkten Weſen, iſt es höchſt ſchwer den natürlichen Menſchen kennen zu lernen und zu ſehen, wie weit ſeine Kräfte reichen.

Dieſe Schwierigkeit müſſen beſonders auch die Mahler und Bildhauer empfinden, die ebenfalls nöthig haben, Charaktere zu bezeichnen. Es wird ihnen ungemein ſchwer die Natur zu beobachten, die aus dem anſehnlichſten Theil der menſchlichen Geſellſchaft als etwas unſchikliches verbannt iſt, wo der Traurige ſich zwingen muß, die Mine des Vergnügten anzunehmen, und wo es nicht erlaubt iſt, das, was man innerlich fühlt, auch äußerlich zu zeigen. In dem ehemaligen Griechenland, wo ſich jeder Bürger die Freyheit nahm, ſich gerade ſo zu zeigen, wie er war, und keinen andern Menſchen für ſein Muſter hielt, war es dem Zeichner leicht, jede Empfindung in den Geſichtern der Menſchen und in ihren Gebehrden zu ſehen. Daher kommt es ohne Zweifel, und nicht von einem geringern Maaße des Genies, daß die zeichnenden Künſte unter den Händen der Neuern, die Vollkommenheit des Ausdruks nicht mehr haben, die man an den Alten bewundert. Auch iſt vielleicht darinn die Urſache zu ſuchen, warum man auf der deutſchen und franzöſiſchen Schaubühne ſo wenig originelles, ſowol in den Charakteren, als in der Art, wie ſie vorgeſtellt werden, antrifft. Daß dieſes auf der engliſchen Schaubühne weniger ſelten iſt, rühret daher, daß die Britten in der That in ihrem ganzen Leben ſich weniger Zwang anthun, als die meiſten andern Nationen, und daß ſie weniger Ehrfurcht für das Gewöhnliche und Uebliche haben, als andre.

* *

Was der Charakter überhaupt im Menſchen iſt, davon handelt, unter andern, ein Aufſatz in dem Werkchen: Ueber die moraliſche Schönheit, Altenb. 1772. 8. — Von der Beſchaffenheit der dichteriſchen Charaktere überhaupt, auſſer den, von Hrn. Sulzer darüber angeführten Schriften: Hr. Garve, in der Abhandl. über das Intereſſante (Neue Bibl. der ſch. Wiſſenſch. XIII. S. 45 und f. — Von den Charakteren in epiſchen Gedichten, das 4te Buch in des Boſſu Traité du Poeme epique

(S. 255 u. f. Ausg. von 1693.) — Batteux, im 2ten B. ſ. Einleitung in die ſch. Wiſſenſch. (S. 94. 4te Aufl.) — Von den **dramatiſchen** Charakteren: Ariſtoteles in ſeiner Poetik im 13ten und einem Theil der beyden folgenden Kap. ſo wie an ein paar Stellen im 9ten, verglichen mit Leſſings Dramaturgie N. 74. — Diderot in den Unterredungen hinter dem natürlichen Sohne S. 218 u. f. 237, und in der Dichtk. hinter ſ. Hausvater S. 254 u. f. d. deutſchen Ueberſ. 2te Aufl. — Hurd in ſ. Abhandl. über die verſchiedenen Gebiete des Drama S. 42 der Eſchenb. Ueberſ. — Von den Charakteren, in Rückſicht auf die **Comödie**, Cailhava, weitläuftig, im 2ten B. ſ. Art de la Comedie, Kap. 22-42. S. 251 u. f. — Zur Bildung, ſo wie zur richtigen Beurtheilung von Charakter überhaupt, kann vielleicht W. Richardſon's Philoſophical Analyſis and illuſtration of ſome of Shakeſpeare's remarkable Characters, Lond. 1772. 8. deutſch, Leipz. 1773. 2ter Th. Lond. 1783. 8. u. a. m. dienen. —

Chor.
(Schöne Künſte.)

Es ſcheinet, daß dieſes griechiſche Wort urſprünglich einen Trupp Menſchen, zu einem feſtlichen Aufzug verſammlet, bedeute, einen Trupp feſtlicher Sänger, oder Tänzer. Die Alten, welche bey allen öffentlichen Handlungen den Pomp und das Feyerliche liebten, ſuchten es unter anderm auch dadurch zu erhalten, daß ſie gewiſſe Handlungen einem ſolchen Trupp Menſchen auftrugen. An ihren Feſttagen hatten ſie Chöre von Sängern und Tänzern, wodurch ſie dem Feſt ein feyerliches Anſehen gaben. Dergleichen Chöre hatten ſie auch in ihren Tragödien und Comödien. Von den ſingenden Chören der Alten haben wir noch itzt die Benennungen, da wir durch das Wort Chor einen Trupp Sänger, oder den von ihm abgeſungenen Geſang, oder auch den Ort in den Kirchen, wo er ſtehet, bezeichnen. Es iſt deßwegen nöthig, daß wir von jeder Bedeutung beſonders ſprechen.

Chor in der Tragödie der Alten. Es erhellet aus den Nachrichten, die uns die Alten von dem Urſprung der Tragödie und Comödie geben, daß beyde aus den Chören von Sängern, die bey den Feſten des Bacchus gebräuchlich waren, entſtanden ſind. Man hat keine ausführliche Nachricht davon, was es urſprünglich mit dieſen Chorgeſängen für eine Beſchaffenheit gehabt habe. Doch weiß man, daß ſie von zweyerley Gattung geweſen, **dithyrambiſche** und **phalliſche** Geſänge; jene von einem hochtrabenden Ton und Inhalt, dieſe ausgelaſſen und muthwillig. **Ariſtoteles** ſagt, daß durch jene die Tragödie, durch dieſe aber die Comödie veranlaſſet worden. Wie es damit eigentlich zugegangen ſey, läßt ſich nicht genau beſtimmen; wahrſcheinlich aber iſt es, daß es einer, dem die Einrichtung des Feſtes aufgetragen geweſen, verſucht habe, den Geſang des Chors, durch die Vorſtellung einer Handlung, oder auch wol blos durch Erzählung derſelben, zu unterbrechen, und daß der dithyrambiſche Geſang durch eine groſſe, außerordentliche, der phalliſche aber durch eine poſſirliche und muthwillige Handlung unterbrochen worden. Da der erſte Einfall, den Geſang des Chors durch Erzählung oder Vorſtellung einer Handlung zu unterbrechen, und dadurch das Feſt ergötzender

zu machen, Beyfall gefunden hat, mögen hernach andre der Sache weiter nachgedacht, und ſolche Handlungen dazu gewählt haben, die nach und nach zu den regelmäßigen Vorſtellungen auf der Schaubühne Gelegenheit gegeben haben.

Es läßt ſich hieraus mit Gewißheit ſchließen, daß in den erſten Zeiten, da die Tragödie und Comödie aufgekommen, der Geſang des Chores die Hauptſache geweſen, die hernach, wie in andern Dingen oft zu geſchehen pflegt, von dem, was anfänglich eine Nebenſache war, verdrängt worden. Denn in den alten Tragödien und Comödien, die wir noch haben, ſind die Chöre allerdings die Nebenſache, und man weiß auch, daß ſie endlich aus der Comödie ganz verdrängt worden.

So wie wir die Chöre in den noch übrigen Tragödien der Alten finden, beſtehen ſie aus einer Geſellſchaft ſolcher Perſonen, männlichen oder weiblichen Geſchlechts, die bey der ganzen Handlung meiſtentheils als Zuſchauer gegenwärtig ſind, ohne jemals die Schaubühne zu verlaſſen. Von Zeit zu Zeit, wenn die Handlung ſtille ſteht, ſingen ſie Lieder ab, deren Inhalt ſich auf die Handlung bezieht. Bisweilen nehmen ſie auch an der Handlung ſelbſt einen Antheil, äußern gegen die handelnden Perſonen ihre Geſinnungen durch Rath, Vermahnung oder Troſt. Die Perſonen des Chors ſind bisweilen ein Trupp von dem Volke, bey dem die Handlung vorgeht, wie in dem **Oedipus in Theben**, da das ganze Volk, das die Prieſter an ſeiner Spitze hat, den Chor ausmacht; bisweilen ſind ſie die Aelteſten aus dem Volke, oder die Räthe des Königs, oder die Hausgenoſſen der Hauptperſon, wie die Aufwärterinnen einer Königin. Der Chor beſteht aber auch bisweilen aus Perſonen, die ganz zufällig, als bloße Zuſchauer zu der Handlung gekommen ſind, wie in der Iphigenia in Aulis des Euripides, wo ein Trupp Frauen, welche die Neugierde, das Lager der Griechen zu ſehen, auf den Schauplatz geführt hat, den Chor ausmachen. Doch giebt es auch Chöre, die als Hauptperſonen der Handlung erſcheinen, wie die **Eumeniden** des Aeſchylus und die **Danaiden** *) deſſelben Dichters.

Die Hauptverrichtung des Chors iſt, wie geſagt, der Geſang zwiſchen den Handlungen, der allemal moraliſchen Inhalts iſt und dienet, entweder den Affekt zu ſtärken, oder gewiſſe Empfindungen über das, was in der Handlung vorkommt, auszudrüken. Der Chor konnte aus dem Trauerſpiel niemals wegbleiben, weil er ihm weſentlich war; ob es gleich, wenn das Trauerſpiel, wie in den nächſtfolgenden Zeiten geſchehen iſt, blos als eine wichtige Handlung angeſehen wird, ſeiner gar nicht bedarf und er deßwegen aus den neuern Trauerſpielen ganz wegbleibet. Ja er konnte, dieſem erſten Urſprung zufolge, auch nicht einmal die Bühne verlaſſen, ſondern mußte nothwendig als die Hauptſache immer zugegen ſeyn, weil die Handlung eigentlich das **Epiſodiſche** des Schauſpiels war.

Aus dieſem Geſichtspunkt muß man den Gebrauch der Chöre beurtheilen, und das Unwahrſcheinliche, das bisweilen darinn iſt, ſeinem Urſprung, und nicht dem Dichter zuſchreiben. Wenn es von der Willkühr des Dichters abgehangen hätte, mit dem Chor, ſo wie mit den übrigen Perſonen zu

*) In der Tragödie Ἱκετιδες.

zu verfahren, ſo wäre es ein unverzeihlicher Fehler, daß Euripides in der Iphigenia in Aulis, eine Schaar fremder und ganz unbekannter Frauensperſonen, gleich zu Vertrauten der Clytemneſtra und der übrigen Hauptperſonen gemacht hat. Weil aber der Chor nothwendig zugegen ſeyn mußte, mithin ein Zeuge aller Reden und Handlungen war, ſo mußten die Dichter ihn als vollkommen verſchwiegen und unpartheyiſch anſehen. Doch ſcheint es, daß ſchon **Sophokles** verſucht habe, den Chor ganz abtreten zu laſſen; denn in ſeinem **Ajax** theilet er ſich, als ein Bote vom **Teucer** kommt, und die handelnden Perſonen vermahnet, den aus dem Zelt gegangenen Ajax zu ſuchen, in zwey Theile, und hilft den andern ihn aufſuchen; ſo daß kurz nachher, im Anfang des vierten Aufzugs, Ajax ganz allein auf der Bühne erſcheint. Man muß ſich verwundern, daß **Euripides** ſich dieſer Freyheit nicht bedient hat. Die handelnden Perſonen entdeken in Gegenwart des Chors ihre geheimſten Gedanken, eben ſo, wie wenn ſie ganz allein wären; der Chor verräth ſie ſo wenig, als der Zuſchauer; er iſt der Vertraute beyder Partheyen, auch wenn die Perſonen gegen einander handeln. Weil er alſo nothwendig unpartheyiſch ſeyn mußte, ſo nimmt er, wenn er ſich in die Handlung einmiſcht, allemal die Parthey der Billigkeit, doch ohne etwas zu verrathen. Er redet zum Frieden, er nimmt ſich der Unterdrükten an, er ſucht die Gemüther zu beſänftigen, miſcht ſeine Klagen mit unter die Thränen der Leidenden. Indeſſen bleibt eine ſolche Theilnehmung an der Handlung meiſtentheils eine Nebenſache. Die Hauptſache iſt der Pomp des Aufzuges, und der feyerliche Geſang zwiſchen den Aufzügen.

Anfänglich beſtund der Chor in dem griechiſchen Trauerſpiel aus vielen Perſonen, die ſich bisweilen auf funfzig erſtrekten. Auf Befehl der Obrigkeit mußte Aeſchylus dieſe Zahl bis auf 15 herunter ſetzen, nachdem man geſehen, daß ein ſo großer Pomp, wie bey der Vorſtellung der Eumeniden geſchehen, zu ſtarke Würkung auf die Gemüther gethan *). Der Chor hatte einen Vorſteher, der **Coriphäus** genennt wurde: wenn der Chor Antheil an der Handlung nahm, ſo redete dieſer allein im Namen aller andern; daher die handelnden Perſonen den Chor immer in der einzeln Zahl anreden. Bisweilen aber theilte ſich der Chor in zwey Truppe, die beyde abwechſelnd ſangen.

Die Neuern haben die Chöre im Trauerſpiel abgeſchafft, ſo wie ſie überhaupt viel in der Pracht deſſelben hinter den Alten zurüke bleiben. Indeſſen iſt gewiß, daß ſie mit groſſem Vortheil könnten beybehalten werden, zumal da man jetzo von dem Zwang frey wäre, ihn beſtändig auf der Bühne zu behalten. Die heutigen Opern ſcheinen noch die nächſte Nachahmung des Trauerſpiels zu ſeyn. Einige Engländer haben verſucht die Chöre wieder einzuführen, und ſelbſt **Racine** hat es in der Athalia gethan.

Auch im Luſtſpiel hatten die Alten anfänglich Chöre, die aber zeitig abgeſchafft worden. In der alten athenienſiſchen Comödie war die Beſorgung des Chors einem Mann aufgetragen, der allemal durch eine öffentliche Wahl dazu ernennt worden; dieſer mußte die Sänger des Chors bezahlen.

*) S. Aeſchylus.

len. Als aber jener, welcher Choragus genennt wurde, abgeſchafft worden, giengen auch die Chöre ein, weil niemand die Sänger bezahlen wollte*).

Auch die Lieder, welche der Chor abgeſungen hat, werden Chöre genennt. Sie machen einen wichtigen Theil deſſen aus, was uns von der lyriſchen Poeſie der Griechen übrig geblieben iſt. Sie ſind, ſo wie die pindariſchen Oden, in Strophen und Antiſtrophen eingetheilt, und beſtehen meiſt aus ſehr kurzen lyriſchen Verſen. Es ſcheinet, daß die Dichter auf dieſe Chöre den größten Fleiß gewendet, und dabey hauptſächlich zum Augenmerk gehabt haben, ſie zu Nationalgeſängen zu machen; wie man denn verſchiedentlich Spuren findet, daß viele dieſe Lieder auswendig gekonnt, und wie ſich etwa Gelegenheit dazu gezeiget, abgeſungen haben. Was für Kraft dieſe Geſänge auf die Gemüther gehabt haben, läßt ſich aus folgenden zwey Anekdoten abnehmen. Plutarchus berichtet**), daß viele von den unglüklichen Athenienſern, die nach der berühmten Niederlage, die Nicias in Sicilien erlitten, zu Sclaven gemacht worden, durch Abſingung der rührenden Lieder des Euripides ihre Freyheit wieder bekommen haben. Sie lernten, ſagt er, die kleinen Stüke aus ſeinen Tragödien, welche von Reiſenden dahin gebracht wurden, auswendig, und machten ſie auch andern bekannt. Viele von denen, die in ihr Vaterland wieder zurük gekommen ſind, ſollen den **Euripides** auf das zärtlichſte umarmt und ihm erzählt haben, wie ſie einige ſeiner Lieder ihren Herren vorgeſungen, und dadurch theils ihre Freyheit wieder bekommen, theils nach der Schlacht, in der Irre, den nöthigen Unterhalt gefunden. Eben dieſer Geſchichtſchreiber erzählt auch folgendes*): Nach der Eroberung Athens durch Lyſander, wurde in Vorſchlag gebracht, nicht nur alle Athenienſer zu Sclaven zu machen, ſondern ein Thebaner rieth an, daß man Athen gänzlich zerſtöhren ſollte. Als hierauf die Anführer der Feinde zur Tafel gegangen waren, ſang ein gewiſſer Phocenſer den Chor aus des Euripides Elektra, der mit dieſen Worten anfängt:

O! Tochter des Agamemnons, Elektra,
Ich komm in deine bäuriſche Hütte.

Dieſes Lied erwekte ſo ſtarkes Mitleiden bey den Zuhörern, daß die Stadt verſchont wurde.

* *

Auſſer dem, was Ariſtoteles, in ſ. Poetik, Kap. 12. ſo wie Horaz, in der Epiſtel an die Piſonen, und bey dieſer Gelegenheit, ihre Ausleger und Ueberſetzer, von dem Chor, in dem Drama der Alten, ſagen, handeln davon: Ant. Minturno, in ſ. Arte poetica... Venet. 1564. 4. S. 99. u. f. — Franc. Patricci, im 9ten Buche ſ. Poetica ... iſtoriale, Ferr. 1686. 4. S. 355 u. f. (ſehr ausführlich, als De' Chori compagni dell' antiche poeſie; uſi de' chori; chori feſtivi; chori in agone; perſone de' chori; arte de' chori; chori con poeſie; figure di chori; chorago; demoſione; corifeo; epimeleti; choroſtatte.) — Udeno Niſieli, in den Proginnasmi poet. B. 3. Prog. 45. S. 112 u. f. Fir. 1695.

*) Die Stelle, welche ſich in dem Fragment des Platonius, **von den drey Comödien der Griechen**, hierüber findet, hat **Theobald** in der Vorrede zu ſeiner Ausgabe des **Shakeſpears** angeführt und verbeſſert.

**) In dem Leben des Nicias.

*) Im Lyſander.

1695. 4. — Xav. Quadrio (in dem 5ten Kap. des 1ten Buches des 3ten Bds. ſ. Storia e Rag. d'ogni poeſia, S. 337 bis 358) — Batry (Diſſertat. où l'on traite des avantages que la Trag. anc. retiroit de ſes choeurs. im 11ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Deutſch, im 10St. S. 85 der Samml. Crit. Poet. und geiſtvollen Schriften, Zür. 1742. 8. — Hedelin d'Aubignac (im 4ten Kap. des 3ten Buches ſ. Pratique du Theatre, B. 1. S. 177. Amſt. 1715. 8.) — Brumoy (in dem Diſc. ſur l'origine de la Trag. anc. im 1ten B. ſ. Theatre des Grecs, S. 109. Ausg. von 1763) — Der Verf. der Diſſertat. ſur la Tragedie ancienne et moderne, Par. 1767. 12. — Fr. Marmontel (in ſ. Poetique, B. 2. S. 204. 1te Ausg.) — Franklin (in ſ. Diſſertation on the Tragedy of the Ancients, Lond. 1762. 8. und bey ſ. Ueberſ. des Sophokles) — Hurd (in ſ. Commentar über den 193 V. der Epiſtel an die Piſonen, und ſ. Ueberſ. J. J. Eſchenburg, B. 1. S. 399) — Brown (in ſ. Hiſtory of the origin and progreſs of Poetry, Lond. 1764. 8. S. 156 u. 477. d. d. Ueberſ.) — De Chori Graec. trag. natura et indole, Diſſert. Auct. Arn. Lud. Heeren, Gött. 1784. 4. — Chorus Graecor. Tragic. qualis fuerit, et quare uſus ejus hodie revocari nequeat, ſcr. Car. Dav. Ilgenius, Lipſ. 1788. 4. — Auch handelt davon Fr. Snedorf, in ſ. Schrift De Hymnis Vet. Graec. Hafn. 1786. 8. §. 5. S. 19. — Ueber die Muſik der dramatiſchen Chöre der Alten, findet ſich etwas in J. N. Forkels allg. Geſch. der Muſik, B. 1. S. 411 u. f. —

Chöre aus den griechiſchen Trauerſpielen überſ. von Frdr. Grillo, ſind, Halb. 1772. 8. erſchienen. —

Chor in der heutigen Muſik. Bedeutet einen vier- oder mehrſtimmigen figurirten oder arienmäßigen Geſang. Er dienet, das Gehör auf einmal mit der vollen Pracht der Harmonie und zugleich mit der Schönheit der Melodie zu rühren, zumal wenn jede Parthie mit einer Menge von Stimmen beſetzt iſt. Solche Chöre kommen zur Abwechslung in großen Oratorien und in den Opern vor. Der Text dazu enthält etwas, das natürlicher Weiſe von dem ganzen Volke, welches bey der Handlung intereßirt iſt, auf einmal geſprochen wird: freudigen Zuruf, oder ehrfurchtsvolle Anbetung. Ueberhaupt, weil bey dem Chor alle Perſonen einerley Worte ſingen, ſo kann er von dem Dichter nur da angebracht werden, wo der Gegenſtand natürlicher Weiſe auf gar alle Anweſende einerley Würkung macht, ſo daß keiner die Aeußerung derſelben verbergen kann. Man kann ſich leicht vorſtellen, daß bey einer feyerlichen Handlung, wenn durch das, was geſchieht, das Gemüth zu gewiſſen Empfindungen gut vorbereitet iſt, ein plötzlicher Ausbruch deſſelben in einer Menge von Menſchen die ſtärkſte Würkung machen müſſe. Es iſt ohnedem eine ſehr bekannte Sache, daß jede Empfindung, die wir an vielen Menſchen zugleich ſehen, unwiderſtehlich auf un[s] würkt. Wer einen oder zwey Menſchen in irgend einer Leidenſchaft ſieht, kann noch mit einiger Ruhe ihnen zuſehen; wenn aber eine ganze Menge durch dieſelbige Leidenſchaft in Bewegung geſetzt iſt, ſo wird man mit unwiderſtehlicher Gewalt zur Freude, Furcht oder Schreken hingeriſſen.

Der Dichter alſo, der den Text zu einer feyerlichen Muſik macht, muß mit Ueberlegung die Gelegenheit

heit wahrnehmen, wo er mit Vortheil einen Chor anbringen kann. Der Text des Chors muß ſehr einfach, in kurzen und ſehr wolklingenden Sätzen abgefaßt, beſonders aber der Sinn derſelben äuſſerſt leicht und einfach ſeyn; denn das Feine und Tiefſinnige ſchikt ſich nicht für die Menge. Was man eigentlich überlegte Gedanken nennt, würde dabey unnatürlich und auch überflüßig ſeyn.

Daß die Chöre nur ſelten und in einem langen Stük, wie die Oper iſt, kaum an zwey oder drey Stellen anzubringen ſeyen, iſt eine Anmerkung, die jedem einleuchten wird. So ſehr ſtarke Eindrüke, wie dieſe ſind, die man von Chören erwarten kann, können nur ſelten vorkommen; und da ſie wegen ihrer Stärke auch anhaltend ſind, ſo iſt das Ende der Handlung vorzüglich der Ort, wo ſie anzubringen ſind. Denn in dieſem Fall wird der Zuhörer mit dem ſtärkſten Eindruk, der hernach durch nichts folgendes zerſtreut wird, nach Hauſe geſchikt.

Es kommen aber in großen Singſpielen mehrere Gelegenheiten vor, wo alle bey der Handlung intereßirte Perſonen, oder ein großer Theil derſelben zugleich ihre Gedanken äußern, wo alſo der Tonſetzer einen vielſtimmigen Geſang ſetzen muß. Deßwegen ſind nicht alle dieſe Geſänge Chöre. Dieſen Namen giebt man z. B. den Geſängen nicht, wo der ganze Trupp der Sänger etwa eine Meinung äußert, oder einen Spruch in gelaſſener Gemüthsfaſſung ſingt, wo der Tonſetzer insgemein den Geſang fugenmäſſig einrichtet. Zum eigentlichen Chor gehört etwas affektreiches, ein lyriſches Sylbenmaas, und ein nach allen Regeln der Melodie und des Rhythmus eingerichteter Geſang, wo jede Stimme ihren eigenen Gang hat.

Der Chor iſt eine der ſchwerſten Arbeiten des Tonſetzers, der dazu die Harmonie vollkommen in ſeiner Gewalt haben muß, weil bey der ſtarken Beſezung der Stimmen, und dem ziemlich einfachen Geſange, die Fehler wider die Harmonie ſehr fühlbar werden. Ueberhaupt muß er dabey die Regeln des vielſtimmigen Satzes*) wohl in Acht nehmen, ſelbige aber nach einigen, dem Chor beſondern, Regeln auszuüben wiſſen. Man findet hierüber verſchiedene gründliche Anmerkungen in dem unten angezogenen Werk **). Der größte Fleiß muß auf die beyden äuſſerſten Stimmen verwendet werden, die gegen einander, wenn man die Mittelſtimmen wegließe, eben ſo, wie ein blos zweyſtimmiger Geſang müſſen beſchaffen ſeyn, ſo daß nirgend ein Fehler zu merken ſeyn müßte, wenn die Mittelſtimmen ganz überhört würden. Der Tonſetzer hat ſich nicht nur vor ſchweren und künſtlichen Gängen und Fortſchreitungen, deren genauen Vortrag man nie von einem ganzen Trupp Sänger erwarten kann, ſondern auch vor einer zu weiten Auseinanderſetzung und zu nahen Vereinigung der Harmonie in acht zu nehmen. Er muß wol bedenken, daß unter der Menge ſeiner Sänger nicht alle Stimmen von gleichem Umfang ſeyn können. Er ſollte ſichs zur Regel machen, daß keine Stimme ihr Notenſyſtem um mehr als eine Linie überſchreite, weil ohne dieſe Vorſichtigkeit es leicht kommen kann, daß einige Stimmen auf gewiſſen Stellen aus-

*) S. Vielſtimmig.

**) Expoſition de la theorie et de la pratique de la Muſique par Mr. de Bethizy Ch. XVII. art. 3.

ausfallen, welches den Geſang ſehr mangelhaft machen würde.

Diejenigen Chöre, darinn die dieStimmen abwechſeln,und dann wieder zugleich einfallen, ſcheinen die angenehmſten zu ſeyn. Auch kann bisweilen eine beſonders gute Würkung aus dem Pauſiren der Stimmen entſtehen, da denn die Inſtrumente den Eindruk, den der Geſang gemacht hat, auf eine ihm eigene Art fortſetzen und verſtärken.

Bey Beſetzung der Stimmen und der ganzen Anordnung der Sänger iſt auch viel Ueberlegung nöthig. Das hauptſächlichſte iſt, daß die äußerſten Stimmen vorzüglich gut beſetzt ſeyen, weil das meiſte, wie ſchon erinnert worden, auf dieſe Art ankommt. Es würde unerträglich ſeyn, wenn eine von dieſen durch andre Stimmen ſollte verdunkelt werden; weil man nothwendig Diſſonanzen hören müßte, deren Auflöſung überhört würde. Je ſtärker übrigens die Stimmen beſetzt ſind, wenn nur alles verhältnißmäßig iſt, je größer muß nothwendig die Würkung des Chors ſeyn. Der einfacheſte Geſang, wenn er nur im Satz rein iſt, kann durch eine große Menge der Stimmen die gewaltigſte Würkung thun. Es ſcheinet in der That, daß auch hierinn die Geſetze der Bewegung der Körper ſtatt haben, und daß hundert Stimmen nicht blos auf das Ohr, ſondern auf das Herz zehnmal mehr Eindruk machen, als zehen Stimmen. Es iſt zu vermuthen, daß durch Chöre die Empfindungen auf das äußerſte könnten verſtärkt werden. Man weiß ziemlich gewiß, daß den Griechen die Kraft der Harmonie in ihren Chören gefehlt hat, und daß ihre Sänger im Einklang und in Octaven geſungen haben. Der uns unglaubliche Eindruk, den ſie gemacht haben, könnte gar wol blos eine Würkung von der Menge der Stimmen geweſen ſeyn. Dieſes zu begreifen, darf man nur bedenken, wie unendlich fürchterlicher ein Feldgeſchrey eines ganzen Heeres ſey, als ein ähnliches Geſchrey von wenig Menſchen.

Wir wollen über die Chöre nur noch anmerken, daß hiebey mehr, als irgend zu einem andern Theile der Kunſt, große Erfahrung von Seite des Capellmeiſters erfodert werde. Wer nicht ungemein oft, bey verſchiedenen Gelegenheiten und an ganz verſchiedenen Orten, in Kirchen, auf der Schaubühne, und im Freyen, große Chöre, von abgeänderten Plätzen und Stellungen gehört hat, der wird nie alle Vortheile kennen lernen, die ſowol den Satz, als die Ausführung der Chöre vollkommener machen. Alſo müſſen ſich Unerfahrne, ſo viel möglich, enthalten, die Muſik in aller ihrer Pracht, ſo wie in Chören geſchieht, zeigen zu wollen. Unter den Deutſchen ſind **Händel** und **Graun** die größten Meiſter hierinn. Ihre Chöre verdienen mit der größten Ueberlegung ſtudirt zu werden.

Chor wird auch die Geſellſchaft der Sänger ſelbſt, die zu Aufführung einer großen Muſik beſtimmt ſind, genennt. Ihr Vorſteher wird in Deutſchland insgemein der Praefectus Chori genennt.

Chor in den Kirchen, auch in großen Muſikſälen, iſt der Ort, wo der Chor der Sänger ſteht, um die Muſik aufzuführen. Es würde vortheilhaft für die Muſik ſeyn, wenn ein Kenner von feinem Gehör und weitläuftiger Erfahrung, ſeine Beobachtungen über die vortheilhafte oder nachthei-

theilige Einrichtung der zur Muſik beſtimmten Gebäude an den Tag geben würde. Denn noch zur Zeit ſcheinen die Baumeiſter keine beſtimmte Regeln zu haben, nach denen die Chöre ſicher anzulegen wären.

(*) Zu dieſer, und der vorhergehenden Erklärung des Wortes Chor gehören: Traité des Choeurs von Guil. Paradin, Beauj. 1566. 8. — Directorium Chori, ad uſum S. S. Baſilicae Vaticanae . . . Auct. Io. Guidetti, R. 1582. 8. — De Chori Eccleſiaſtici Antiquitate, Neceſſitate etc. Auct. Th. Hurtado, Col. 1655. f. —

Choral.
(Muſik.)

Ein ſehr einfacher Geſang, der blos aus Haupttönen ohne Verzierung beſteht, und von langſamer etwas feyerlicher Bewegung. Er iſt geſetzt, um in Kirchen von der ganzen Gemeinde abgeſungen zu werden. Man nennt ihn auch den **Gregorianiſchen Geſang**, weil Pabſt **Gregorius** der Große ihn eingeführt haben ſoll. Die Franzoſen nennen ihn plain chant und die Italiäner Canto firmo. Er iſt der einfacheſte Geſang, der möglich iſt, und ſchiket ſich zu ſtillen, und etwas ruhigen Betrachtungen und Empfindungen, die insgemein den Charakter der Kirchenlieder ausmachen. Er iſt einer großen Rührung fähig, und ſcheinet zu ruhigen Empfindungen weit vorzüglicher zu ſeyn, als der figurirte melismatiſche Geſang: wie denn überhaupt überaus wenig dazu gehört, ſehr tiefe Empfindungen einer ruhigen Art zu erweken *). Wenn er aber ſeine ganze Kraft behalten ſoll, ſo muß durch den Geſang der Fall der Verſe, und folglich das richtige Zeitmaas der Sylben, nicht verloren gehen; nur das cadenzirte, zu abgemeſſene rythmiſche Weſen, welches unſre heutigen figurirten Tonſtüke gemeiniglich gar zu ſehr der Tanzmuſik nähert, muß aus dem Choral gänzlich wegbleiben.

*) S. Lieder.

In den ältern Zeiten war er einſtimmig, und die alten Melodien ſind eigentlich das, was der Cantus firmus genennt wird. Gegenwärtig wird der Choral allemal vierſtimmig geſetzt, und jede der vier Stimmen iſt eine Hauptſtimme. Dieſes macht ſeine Verfertigung, obgleich gar wenig Erfindung dazu gehört, dem, der nicht ein vollkommener Harmoniſte iſt, ſehr ſchwer; weil bey dem langſamen und nachdrüklichen Gange deſſelben, auch die kleineſte Unrichtigkeit in der Harmonie ſehr fühlbar wird. Man muß dabey mit den Diſſonanzen ſparſam ſeyn, die ſich ohnedem zu dem ſanften Affekt des Kirchengeſanges nicht ſo gut, als zu unruhigen Leidenſchaften ſchiken. Es iſt möglich, daß ein blos zweyſtimmiger Choral, da die Harmonie der Mittelſtimmen etwa, wo es nöthig iſt, durch die Orgel ausgefüllt würde, noch beſſere Würkung thäte. Denn da die Stimmen doch, um harmoniſche Fehler zu vermeiden, ſich gegen einander bewegen müſſen: ſo ſcheinet es nicht natürlich, daß bey einerley Empfindung einer mit der Stimme ſteigt, da der andre fällt, und der dritte auf derſelben Höhe ſtehen bleibt.

Der beſte Choralgeſang ſcheinet der zu ſeyn, der am einfacheſten, durch kleinere diatoniſche Intervalle fortſchreitet, und die wenigſten Diſſonanzen hat, dabey aber die Geltung der Sylben auf das genaueſte beobachtet wird.

In

In den Chorälen richtet man ſich noch nach den alten Tonarten, den ſechs authentiſchen und ſo viel plagaliſchen. Man kann nicht leugnen, daß nicht dadurch, wenn nur übrigens gut temperirte Orgeln vorhanden ſind, eine noch **mehrere** Mannigfaltigkeit der Charaktere des Geſanges erhalten werde, als wenn man, nach einer gleichſchwebenden Temperatur, alles auf die itzt in der andern Muſik üblichen zwey Tonarten bringen wollte *).

Es wäre ein großes Vorurtheil, ſich einzubilden, daß ein ſtarker Meiſter der Kunſt ſich dadurch erniedrige, wenn er ſich mit Verfertigung der Choräle abgiebt; denn ſie ſind nicht nur wegen ihrer großen Würkung zu tiefer Rührung des Herzens, ſondern auch wegen der vollkommenen Kenntniß aller harmoniſchen Schönheiten, und ſtrenger Beobachtung der Regeln der Harmonie, der Mühe eines großen Meiſters würdig. Mancher, der ein gutes Solo oder auch wol ein Concert machen kann, würde nicht im Stande ſeyn, einen erträglichen Choral zu verfertigen.

Auch die Ausführung des Chorals, ſo wol in den Stimmen, als auf der Orgel, iſt nichts ſchlechtes. Wer nicht jedem Ton ſeinen Nachdruk und ſeine beſtimmte Modification zu geben, und die äußerſte Reinigkeit zu treffen weiß, kann den rührendſten Geſang verderben. Je entblößter ein Geſang von melodiſchen Auszierungen und Schönheiten iſt, deſto kräftiger, nachdrüklicher und in ſeiner Art beſtimmter, muß auch jeder Ton angegeben werden, wenn der Geſang Kraft haben ſoll. Der Begleiter hat groſſe Ueberlegung und Kenntniß nöthig, daß er einfach ſey und in ſeinen Schranken bleibe. Es kommt hiebey gewiß nicht darauf an, daß man nur beyde Hände recht voll Töne faſſe; dieſes verderbt vielmehr die Schönheit des Geſanges. Vornehmlich muß man ſich für melismatiſchen Auszierungen und Läufen hüten, womit ungeſchikte Organiſten dem Choralgeſang aufzuhelfen glauben, da ſie ihn doch dadurch gänzlich verderben.

Ich habe irgendwo geleſen, daß einige der Melodien geiſtlicher Hymnen, die noch itzt in der römiſchen Kirche geſungen werden, alte griechiſche Melodien ſeyn ſollen, auf die man, weil ſie einmal aus dem Heidenthum her noch unter dem Volk herumgegangen, geiſtliche Texte gemacht habe. Da ich dieſer Tradition in einem gewiſſen Cloſter in Mayland erwähnte, waren einige, die ſie beſtätigten und mir ſo gar Hoffnung machten, mir ein paar dergleichen Melodien aus alten Antiphonarien zu verſchaffen. Ich habe aber zur Zeit nichts davon bekommen.

* *

Der Choralgeſang hat eine große Anzahl von Schriftſtellern beſchäftigt. Von den, darüber geſchriebenen, theoretiſchen und hiſtoriſchen, Werken ſind mir bekannt: **Von Italienern:** Regula Muſic. Planae, Auct. Bonaventura de Brixia, Ven. 1501. 4. 1523. 1545. 8. Nor. 1580. — Compendiolo di molti dubbj, ſegrete e ſentenze intorno al Canto fermo e figurato, da Piet. Aaron, Mil. 1537. 4. — Introduzione faciliſſima ed noviſſima di Canto fermo e figurato . . . di Vincenzio Luſitano, R. 1533. Ven. 1561. 4. — Regole per il Canto fermo, da D. Piet. Cerone, Nap. 1609. 4. — Cartella muſicale del Canto figur. fermo

*) S. Tonart.

e

e contrap. dell P. D. Adriano Banchieri, Ven. 1614. 4. (Dieſes iſt bereits die 3te Ausg. allein die Jahrszahl der erſtern weiß ich nicht zu beſtimmen.) Le Regole del Canto fermo . . . di Cam. Perego, Mil. 1622. 4. — Pratica del Canto piano o Canto fermo, dell P. Orazio Capoſele, Nap. 1625. f. — Breve metodo di Canto fermo, dell P. Fabr. Tetamanzi, Mil. 1636. 4. — Primi Tuoni: Introduzione nell Canto fermo, di D. Mar. Dionigi, Dott. da Paoli, Parma 1648 und ebend. verm. 1667. 4. — Breve Inſtruzione per il Canto fermo, dell P. Giuſ. Mar. Stella, R. 1665. 4. — Compendio per imparare le regole del Canto fermo dell P. Angel. Pellatis . . . Ven. 1667. 8. — Via retta della voce corale, ovvero Oſſervationi nell Canto fermo, dell P. Giul. Ceſ. Marinelli, Bol. 1671. 8. — Regole generale di Canto fermo, di D. Piet. Fabriti, R. 1678. 4. (3te Ausg. die Jahrzahl der erſtern iſt mir nicht bekannt.) — Jl Cantore addottrinato, ovvero Regole del Canto corale, di D. Mat. Coferati, Fir. 1682. verm. ebend. 1708. 8. — Breve diſcorſo ſopra le regole di Canto fermo, dell P. D. Maurizio Zapata, Parm. 1682. 4. — Jl Direttorio dell Canto fermo, dell P. M. Lor. Penna, Modena 1689. 4. — Canto armonico, o Canto fermo dell P. Andrea di Modena, Mod. 1690. 8. — Jl Cantore Eccleſiaſtico, dell P. Giuſ. Frezza, Pad. 1698. 4. — Regolette dell Canto fermo . . . dell P. Sim. Zappa, Ven. 1700. 4. — Inſtruzione corali, dell P. Dom. Scorpioni, Benev. 1702. 8. — Scuola corale dell P. Franc. Mar. Vallara, Mod. 1707. 8. Regole dell Canto fermo eccleſiaſtico, di D. Carlo Ant. Portaferrari, Mod. 1732. 4. — Introduttione abbreviata di Muſica piana, o Canto fermo, dell P. Piet. Cinciarino . . . Ven. 1755. 4. —

Von ſpaniſchen Schriftſtellern: Arte de Canto Llano por Did. di Puerto, Salam. 1504. 4. — Arte de Canto Llano . . . por Bart. Molina, Val. 1509. f. — Arte de Canto Llano, Contrap. y Organo, por G. Martin de Viſcargui, Sar. 1512. 8. — Lux bella del Canto Llano, por Dom. Mar. Duran, Toledo 1590. 4. Comento ſobra la Lux bella, von ebend. Salam. 1598. 4. — Arte de Canto Llano por Franc. Montanos, Salam. 1610. 4. — aument. por D. Ioſ. de Torres, Mad. 1728. 4. — El Porque de la Muſica, Canto Llano . . . por Andr. Lorente, Alcala 1672. 4. —

Von franzöſiſchen Schriftſtellern: Introduction à la Muſique, p. Jean le Gendre, Par. 1554. 8. — Directoire du Chant Gregorien, p. Franc. Millet, Lyon 1666. — Nouv. Methode pour apprendre le plain chant, p. J. D. V. Par. 1668. 4. — La Science et la Pratique du plain Chant . . . par un Religieux Bened. de la Congregation de St. Maur. (Jumilhac) Par. 1673. 4. (Ein, überhaupt, und zu der Geſchichte der Muſik beſonders, brauchbares Werk,) — Diſſertat. ſur le Chant Grégorien, p. le Sr. Gab. Guil. de Nivers, Par. 1683. 8. (iſt mehr hiſtor. als theoretiſch; und enthält gute Beytr. zur Geſch. der Muſik.) — Methodes faciles pour apprendre . . . . les vrais Principes du plain Chant, et de la Muſique, p. Franc. Lancelot, Par. 1685. 8. — Trois methodes faciles, pour apprendre le plain Chant, Lyon 1700. 8. — Le Maître des Novices dans l'art de chanter, ou règles générales pour le plain Chant, p. Mr. Remi

mi Carré, Par. 1744. 4. — Methodes pour apprendre les règles du plain Chant, et de la Pſalmodie, p. Mr. la Feillée, Par. 1748. 4. — Traité critique du plain chant, uſité aujourd'hui dans l'Egliſe, Par. 1749. 12. (Von Couſin de Contamine) — Methode nouvelle pour apprendre le plain Chant, p. Mr. Oudeux, Par. 1776. 8. (Iſt die 2te Ausg. die Jahrsz. der erſtern iſt mir nicht bekannt). —

Von **deutſchen** Schriftſtellern: Flores Muſicae omnis Cantus Gregoriani, Argent. 1488. 4. (Hugo, ein Prieſter zu Reutlingen, ſchrieb dieſes Werk ums J. 1300; ein Deutſcher wäre alſo wenigſtens der zuerſt über dieſe Materie gedruckte Schriftſteller.) — Ars bene cantandi choralem cantum, Auct. Iac. Zabern, Mog. 1500. 12. — Lilium Muſicae planae Auct. Mich. Reinsbeck, Aug. Vind. 1500. 4. — Clariſſima planae atque choralis Muſicae Interpretatio, c. certiſſimis regulis, atque exemplor. annotationibus et figur. multum ſplendidis, Auct. Balth. Praſpergio, Baſ. 1501. 4. — Libellus de Muſica Gregoriana, figurat. et Contrap. ſimpl. c. exempl. . . . ſcripſ. Sim. a Quercu, Landsh. 1516. 4. — Compendium Muſices, tam figurati quam plani cantus, ad formam Dialogi . . . Auct. Lampadio Luneb. Bern. 1539. 12. — Scholia in Muſicam planam Wenceslai Philomatis de Nova Domo, ex var. Muſicor. ſcriptis coll. a Mart. Agricola (Viteb. 1540.) 8. (Das Werk, zu welchem ſie gehören, ſoll zu Wien 1512 und Strasb. 1543 gedruckt worden, und in Verſen geſchrieben ſeyn.) — De Muſica chorali . . ſcripſ. Ioa. Spangenberg, Vitteb. 1542. 8. Bellum muſicale inter plani et menſurabilis Cantus Reges, Auct. Cl. Sebaſtiano, Argentor. 1563. 8. — Wenn Bernh. Schreyers Muſica choral. theoret. pract. oder Nützliche Unterweiſung zum Choralgeſang, erſchienen iſt, weiß ich nicht zu beſtimmen. — Münſters vollkommener Unterricht, die edle Choralmuſik aus dem Grunde zu erlernen, 4. — Franc. Xav. Murſchhäuſers Fundamentaliſche Handleitung zur Figural- und Choral-Muſik, München 1707. f. — Uebrigens wird in den mehreſten Anweiſungen zur Setzkunſt, wie, z. B. im 13ten Hauptſt. von Mattheſons vollkommenem Capellmeiſter, u. a. m. davon gehandelt; und — in Jak. Adelungs Anleitung zur muſikaliſchen Gelahrtheit, handelt das 15te Kap. (S. 793 der 2ten Aufl.) vom Choral und den Melodien überhaupt, von der beßten Art den Choral zu ſpielen, von dem Vorſpiel auf einen Choral, u. d. m. — Uebrigens wird vielleicht folgende Stelle aus Wilh. Marpurgs hiſtor. krit. Beyträgen zur Aufnahme der Muſik den Begriff von Choralgeſang für die bloßen Liebhaber näher beſtimmen: "Aller Geſang zerfällt in Choral- und Menſuralgeſang. Der Choralgeſang, welcher mit dem Anfange der chriſtlichen Religion ſeinen Urſprung genommen, iſt ein Geſang, worin alle Tonzeichen, der Zeitgröße nach, einander gleich ſind; Menſuralgeſang heißt, was aus Noten von verſchiedener Größe beſteht. Die gleiche Zeitgröße der Tonzeichen des Choralgeſanges gilt, indeſſen, nur von der äußerlichen Darſtellung der Töne; denn wirklich abgeſungen iſt er allezeit mit Noten von ungleicher Zeitgröße worden; aber dieſe Zeitgröße wird nicht, wie ein Menſuralgeſang, nach einem gewiſſen beſtimmten Maße, ſondern nach der bloßen, proſaiſchen Quantität der Worte ausgeführt. — Auch wird, ſeit verſchiedenen Jahrhunderten, der Choralgeſang mit Noten von verſchiedener Geltung bezeichnet. — Der Menſuralgeſang iſt derjenige,

jenige, wo jeder Ton, vermittelſt des Taktes, in einen gewiſſen Zeitraum auf das ſtrengſte eingeſchloſſen wird. Er iſt entweder **alt**, oder **neu**. Der **alte** enthält nicht mehr, als zweyerley Arten von Zeitgröße, eine lange und eine kurze, und beſteht darin, daß jede lange Sylbe gerade noch einmahl ſo viel gilt, als eine kurze. In der Singmuſik hat man aber, zur Andeutung dieſer langen und kurzen Sylben, niemahls Zeichen gehabt. Der **neue** Menſuralgeſang, der mit dem Urſprunge derjenigen Noten, oder Tonzeichen ſeinen Anfang genommen hat, wodurch zu gleicher Zeit der Werth, und die Höhe eines Tones angedeutet wird, (als welches unſre heutigen Noten ſind) wird insgemein ſchlechtweg der **Figuralgeſang** (deſſen Erfinder ſchon Franco aus Lüttich, oder wahrſcheinlicher, Jean de Muris, ums J. 1330 war) genannt, und enthält nicht allein lange und kurze, ſondern auch längere und kürzere Zeiten, — obgleich die kurze darin eben ſo viel Zeit, ja noch längere, als die lange einnehmen kann." —

Ausgeführte Choräle haben, unter mehrern, geſetzt: Samuel Scheidt (1624) Andr. Armsdorf († 1699) Nic. Adr. Strunk († 1700) Joh. Pachhelbel († 1706) Joh. Chrſtph. Graf († 1709) Joh. Frdr. Alberti († 1710) Joh. Sam. Bayer (Muſikal. Vorrath, in 3 Th. 1716—1719. 4.) Joh. Conr. Roſenbuſch (1720) Friedr. Wilh. Zachau († 1721) Joh. Ad. Reinke († 1722) Joh. Heinſon (Wohlinſtruirter und vollkommener Organiſt, oder neu variirte Choralgeſänge . . . Bresl. und Leipz. 1726. 4.) Joh. Heinr. Buttſtedt († 1727) Joh. Mich. Müller (Variirte Choräle und Pſalmen, Frft. 1735—1737. 4. 2 Th.) Mich. Heinr. Arnold († 1738) Joh. Gottfried Walther († 1748) Joh. Bernh. Bach († 1749) G. Phil. Telemann (†) Joh. Sebaſt. Bach († 1750. Vierſt. Choralgeſänge, Einſtimm. Choralgeſ. revidirt von C. P. E. Bach, Leipz. 4 Th. Qfol.) Georg Böhm, Dietr. Burtehude, G. Friedr. Kaufmann, Joh. Tob. Krebs, Schröter, Joh. Casp. Simon, Vogler, Chrſtn. Kühnau (Choralvorſpiele . . . Berl. 1788. 4.) und v. a. mehr. —

Nachrichten von den Werken, welche unſre Kirchenmelodieen enthalten, finden ſich in Jac. Adlungs angeführten Anleitung zur muſikaliſchen Gelahrtheit, S. 803. u. f. der 2ten Aufl. Zu ihnen kommt, unter mehrern noch J. J. Kleins Vollſtändiges Choralbuch . . . nebſt einem Vorbericht von der Choralmuſik, Leipz. 1785. 4. — D. C. Aumanns Choralbuch für das neue Hamburg. Geſangb. Hamb. 1788. 4. — J. W. Köhlers Choralmelodien . . . Nürnb. 1783. Querq. — J. H. V. Roſe Choralbuch von 90 Choralmelod. . . . . Quedl. 1790. 4. Bemerken will ich aber hier noch, daß Johann Walther (Sängermeiſter, wie er ſich nennt) das erſte Geſangbuch, Wittenb. 1524. drucken ließ, welches **deutſche** Lieder (obgleich nur acht an der Zahl) nebſt 37 lat. Kirchenliedern enthält. In der 2ten Aufl. vom J. 1554 befinden ſich bereits 53 deutſche. Nächſt ihm hatte Conrad Rupf den mehreſten Antheil an den neuen Melodien zu dieſen Liedern; und Lukas Loſſius gab ſie zuerſt richtig und genau heraus. (S. Klugens Hiſtorie des Nordhauſiſchen Geſangbuches, Kap. 1. S. 7. und H. Prätorius Syntagma Muſic. S. 447.) —

S. übrigens, in Rückſicht auf die Geſchichte des Chorales überhaupt, den Art. **Kirchenmuſik**, — und J. N. Forkels Allg. Geſchichte der Muſik, Einleitung S. 45. §. 88. —

Choreographie.
(Tanzkunſt.)

Die Kunſt die Tänze durch Zeichen anzudeuten, ſo wie der Geſang durch Noten angedeutet wird. Wer einen Tanz völlig beſchreiben wollte, der müßte folgende Dinge beſchreiben: 1. Den Weg, den jeder Tänzer nimmt, welches die **Figur** genennt wird. 2. Die Glieder oder die Theile dieſes Weges, die zu jedem Takt der Muſik gehören. 3. Die kleinern Theile des Takts, nämlich was in jeder Zeit und auf jede Note geſchieht. 4. Die Stellungen der Füße, der Aerme und des Leibes. 5. Die Bewegungen. Für alles dieſes nun müſſen Zeichen vorhanden ſeyn.

Die Figur und auf derſelben die Länge der Glieder zu zeichnen, hat nicht die geringſte Schwierigkeit, weil man jeden Weg durch Linien bezeichnen kann. Damit man begreife, wie die übrigen Zeichen entſtanden ſind, und wie ſie alles, was nothwendig iſt, ausdrüken, wollen wir folgendes bemerken. Die Elemente des Tanzes ſind die **Stellungen der Füſſe**, die **Stellungen der Aerme**, die **Bewegungen** ohne Fortrüken, die Bewegungen mit Fortrüken, oder **die Schritte**. Alles was dazu gehöret, muß nicht nur durch Zeichen angedeutet werden können, ſondern die Geſchwindigkeit, in welcher die Bewegungen zu machen ſind, muß noch über dem angemerkt ſeyn.

Für jedes dieſer Elemente ſind beſtimmte Zeichen erfunden, aus deren Zuſammenhang der ganze Tanz eben ſo verſtändlich wird, als ein Tonſtük dem Spieler durch die Noten wird.

Die Erfindung dieſer Kunſt iſt nicht ſehr alt, und dennoch durch einige Ungewißheit verdunkelt. Die erſte Veranlaſſung dazu ſcheinet **Thoinet Arbeau**, ein Franzoſe, gegeben zu haben, der 1588 ein Werk unter dem Titel **Orcheſographie** herausgegeben. Seine Erfindung beſtund darinn, daß er in dem, zu jedem Tanz gehörigen Tonſtük, unter den Noten die Schritte anmerkte. Aber für die Figur und das übrige hat er keine Zeichen. Dieſe Erfindung blieb alſo ungefähr ein ganzes Jahrhundert ungebraucht, bis **Feuillet**, ein Tanzmeiſter in Paris, ſeine Choreographie herausgegeben, darinn dieſe Kunſt in ihrem völligen Licht erſcheinet *). Dieſer Tanzmeiſter eignet ſich die ganze Erfindung derſelben zu: andre aber geben ihm Schuld, er habe die Sache dem berühmten Tanzmeiſter **Beauchamps** durch einen gelehrten Diebſtahl entwendet.

* *

Das von H. Sulzer, angeführte Werk des Feuillet iſt überſetzt in Tauberts Vollkommenem Tanzmeiſter, Leipz. 1709. 4. befindlich. Ein Auszug daraus erſchien unter dem Titel: Die Kunſt nach der Choreographie zu tanzen . . . von C. J. v. F. Braunſchweig 1768. 8. mit K. — Das neueſte, mir darüber bekannte Werk iſt die: Kurze und leichte Anweiſung die Compagnietänze in Choreographie zu ſetzen, von Ad. Wolfg. Winterſchmid, Alt. 1758. 8.

S. übrigens die Art. **Geſellſchaftstänze**, und **Tanz**.

Choriambus.
(Dichtkunſt.)

Ein Sylbenfuß von vier Sylben, davon die erſte und vierte lang, die zwey

*) Der Titel dieſes Buchs iſt dieſer: Choiégraphie ou l'art d'écrire la danſe par caractéres, figures et ſignes demonſtratifs etc. par Mr. Feuillet, Maître de Danſe. Die zweyte Ausgabe iſt von 1701.

zwey mittleren kurz ſind — ⏑ ⏑ —. Er theilt ſich alſo in zwey andere, einen Trochäus — ⏑ und einen Jambus ⏑ —, und wird deßwegen auch Trochäo-Jambus genennt. Man kann ihn auch als einen Daktylus mit einer angehängten langen Sylbe anſehen, wie in dem Ausdruk **himmliſche Luſt.** Von dieſem Fuß hat

Die choriambiſche Versart ihren Namen, welche in lyriſchen Gedichten von den Alten bisweilen gebraucht, und im Deutſchen, ſo viel uns bekannt, von **Klopſtok** zuerſt glüklich verſucht worden. Der Vers beſteht aus einem oder aus zwey Choriamben, welche mit Spondäen vermiſcht ſind. Von dieſer Art ſind die drey erſten Verſe jeder Strophe in der Horaziſchen 24 Ode des 1 Buchs:

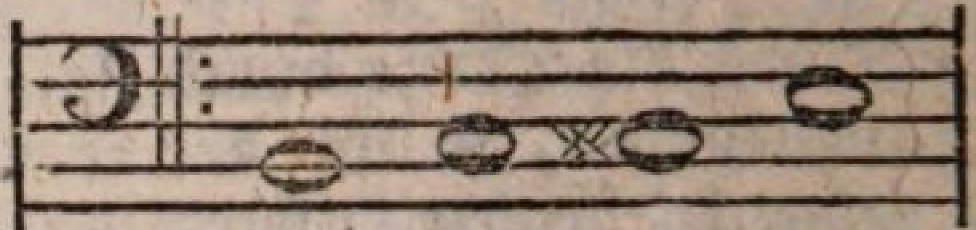
Quis deſiderio ſit pudor aut modus.

Klopſtok hat ſeine choriambiſchen Verſe mit Trochäen angefangen, welche die Deutſchen oft für Spondäen brauchen.

Unberufen zum Scherz, welcher im Liede lacht,
Nicht gewöhnet zu ſehn, tanzende Grazien,
Wollt ich Lieder wie Schmidt ſingt,
Lieder ſingen wie Hagedorn.

Chromatiſch.
(Muſik.)

Dieſen Namen gaben die Alten einem ihrer Hauptſyſtemen der Muſik, in welchem die vollkommene Quarte vier Sayten hatte, dergeſtalt geſtimmt, daß die zweyte gegen die erſte und die dritte gegen die zweyte, Intervalle ausmachten, die etwas kleiner waren, als ein halber Ton, die vierte gegen die dritte aber ein Intervall, das ohngefähr mit unſrer kleinen Terz übereinkommt. Alſo könnten folgende Töne der heutigen Tonleiter



ohngefähr die vier Töne eines chromatiſchen Tetrachords vorſtellen. Dieſes Syſtem aber hatte noch verſchiedene Arten. **Ariſtoxenus** ſetzt zwey Arten des chromatiſchen Geſchlechts, die er die **weiche**, die **hemioliſche** und die **toniſche** nennt. Die Verhältniſſe der Intervalle dieſer drey Arten beſtimmt er ſo. Er theilet die reine Quarte in Gedanken in 60 Theile, und nimmt für die drey Intervalle folgende Verhältniſſe:

Für die chromatiſche **weiche** Art 8; 8; 44.
— — **hemioliſche** 9; 9; 42.
— — **toniſche** 12; 12; 36.

Alſo waren in dem weichen chromatiſchen die zwey erſten Intervalle ohngefähr Dritteltöne, und das dritte etwas größer als eine kleine Terz; in dem toniſchen aber waren die zwey erſten Intervalle halbe Töne, und das dritte ein Intervall von einem ganzen und einem halben Ton, etwas kleiner als unſre kleine Terz.

Ptolemäus giebt nur zwey Arten des chromatiſchen Syſtems an, das **weiche** oder **alte**, und das **harte**. Für jenes giebt er folgende Intervalle: $\frac{27}{28}$; $\frac{14}{15}$; $\frac{5}{6}$; für dieſes aber folgende: $\frac{21}{22}$; $\frac{11}{12}$; $\frac{6}{7}$.

Da wir überhaupt nicht mit Gewißheit ſagen können, wie die Alten ihre Tonleitern zum muſikaliſchen Satz gebraucht haben, ſo läßt ſich auch der Gebrauch dieſer chromatiſchen Syſtemen nicht beſtimmen.

In der heutigen Muſik haben wir eigentlich nur das diatoniſche

Geſchlecht

Geſchlecht beybehalten: indeſſen geſchieht es doch oft, daß zu der Melodie Töne genommen werden, die nicht in die diatoniſche Leiter des Grundtones, darinn man ſingt, gehören. Dieſe werden alsdenn chromatiſche Töne genennt. Beſonders nennt man diejenigen Stellen des Geſanges chromatiſch, wo derſelbe durch verſchiedene halbe Töne hintereinander ſteigt oder fällt. Ein ſolcher Gang drükt alſo natürlicher Weiſe allemal etwas aus, das dem freyen Weſen der größern diatoniſchen Fortſchreitung entgegen iſt, und dienet insbeſondere, ſolche Leidenſchaften auszudrüken, die das Gemüth in eine Beklemmung ſetzen, und etwas Trauriges haben, Schmerz und Betrübniß, Schreken, Furcht und auch Wuth. Da aber die chromatiſche Fortſchreitung im Grunde die Schönheit des Geſanges und der Harmonie hemmet, ſo muß ſie in einem Stük nicht allzuoft, ſondern nur an den Stellen angebracht werden, wo der Affekt beſonders auszuzeichnen iſt. Ganze Stüke in chromatiſchen Fortſchreitungen haben etwas gezwungenes.

Die chromatiſchen Fortſchreitungen erfodern einen beſondern Gang des Grundbaſſes. Aufſteigende Fortſchreitungen entſtehen natürlicher Weiſe, wenn der Baß wechſelsweiſe um eine Terz fällt, und um eine Quarte ſteigt, wie in dieſem Exempel:

Abſteigende Fortſchreitungen werden durch hintereinander folgende Dominanten im Baſſe veranlaſſet. Dieſe chromatiſchen Gänge haben ihre Einſchränkungen. Von dem Tone, von welchem man ſie anfängt, kann man nicht mehr, als höchſtens fünf Stufen fortſchreiten; in einem Durton z. E. von der Terz bis zur Sexte. Denn weder die kleine Terz, noch die Sexte, dürfen in dieſer Tonart vorkommen. Ueberhaupt können in ſolchen Gängen nur diejenigen fremden halben Töne angebracht werden, die Subſemitonia ſolcher Töne ſind, dahin man ausweichen könnte.

Man giebt auch der heutigen Tonleiter, nach welcher die Octave in zwölf Intervalle, jedes von einem größern oder kleinern halben Ton, eingetheilt iſt, den Namen des **diatoniſch-chromatiſchen** Syſtems. Im Grund iſt es blos ein aus vielen diatoniſchen Leitern der harten Tonart zuſammengeſetztes Syſtem, welches entſtehet, wenn zu jedem, der diatoniſchen Stufe des C dur zugehörigen Tone, ebenfalls ſeine diatoniſchen Stufen der harten Tonart hinzugethan, alle daher entſtehende Töne aber, in den Bezirk einer Octave gebracht werden. Daher entſtehet nur beyläufig, daß allemal zwiſchen zwey auf einander folgende ganze diatoniſche Töne noch ein halber Ton eingeſchaltet wird, der dann, als ein chromatiſcher Ton desjenigen Grundtones, zu welchem er diatoniſch nicht gehört, angeſehen werden kann. Und ſo können wir, ob wir gleich im Grunde nur ein einziges, und zwar das harte diatoniſche Klanggeſchlecht haben, ſowol chromatiſch fortſchreiten, als auch aus der weichen Tonart ſpielen. Bey den Alten war das chro-

chromatiſche Geſchlecht nicht zufällig wie bey uns, ſondern machte ein eigenes, beſondern Geſetzen unterworfenes Geſchlecht aus, das andre Stufen hatte, als das, was wir ſo nennen.

Ciaconne auch Chaconne.

(Muſik.)

Ein zum Tanz gemachtes Tonſtük in Dreyvierteltakt. Seine Bewegung iſt mäßig und der Takt ſehr deutlich ausgedrükt. Die Chiaconne beſteht aus einer ziemlich langen Folge einer, mit Abwechslungen wiederholten Melodie von vier oder acht Takten, wobey eigentlich der Baß darinn obligat ſeyn, das iſt, nach einer gewiſſen Anzahl Takte denſelben Geſang wiederholen ſoll; wiewol dieſes nicht mehr ſo oft geſchieht. Schon der Name zeiget an, daß dieſes Tonſtük italieniſchen Urſprungs iſt. Es ſchikt ſich zu gemeinen, aus vielen Strophen beſtehenden Liedern, die in Frankreich Couplets genennt werden.

Cis.

(Muſik.)

Der Name eines der zwölf Töne der heutigen Tonleiter. Er iſt, nach unſrer Art die Töne zu benennen, der zweyte in der Tonleiter, und einen ſolchen halben Ton höher als C, der durch das Verhältniß 18 : 19, nach der von uns angenommenen Temperatur aber durch 243 : 256, ausgedrukt wird. Wo man die alte Benennung der Töne beybehalten hat, wird er ut dieſis genennt. Die Benennungen **Cis dur** und **Cis mol**, bedeuten die diatoniſchen Tonleitern, in denen Cis der Grundton iſt; die erſte nach der harten, die andere nach der weichen Tonart. Es wird aber ſelten in dieſen Tonarten geſetzt.

Claßiſch.

(Redende Künſte.)

Claßiſche Schriftſteller werden diejenigen genennt, die als Muſter der guten und feinern Schreibart können angeſehen werden; denn claßiſch bedeutet in dieſem Ausdruk ſo viel, als von der erſten oder oberſten Claſſe. Wer Sachen ſchreibt, die gründlich gedacht und ſo ausgedrükt ſind, daß Perſonen von reifem Verſtand und gutem Geſchmak nicht nur an jedem Gedanken, ſondern auch an jedem einzeln Ausdruk Gefallen haben, der gehört in dieſe Claſſe. Nur die Nationen können ſolche Schriftſteller haben, bey denen die Vernunft ſich auf einen hohen Grad entwikelt hat; wo das geſellſchaftliche Leben und der tägliche Umgang zu einer Vollkommenheit geſtiegen iſt, daß der Verſtand und der feine Geſchmak die Sinnlichkeit weit überwiegt. Nur alsdenn fangen die Menſchen an, an Gegenſtänden, die blos auf den Verſtand und auf die feinern Empfindungen würken, ein Vergnügen zu haben. Dieſes würkt bey denen, die vorzüglichen Verſtand und Geſchmak haben, das Beſtreben, auch die Gegenſtände, die nicht ſtark auf die Sinnen würken, mit Aufmerkſamkeit zu betrachten, die feinern Beziehungen der Dinge zu bemerken, und dadurch für die Vergnügungen des geſellſchaftlichen Lebens ein neues Feld zu eröfnen, das wegen der unendlichen Mannigfaltigkeit der Gegenſtände unerſchöpflich iſt. Sie entdeken in der Geiſterwelt, in den Gedanken und Empfindungen, eine neue Natur, eine Welt, die an intereſſanten Begebenheiten, an mannigfaltigen Verwiklungen, an fürtrefli-

chen

chen Ausſichten, weit fruchtbarer, und an Vergnügungen weit reicher iſt, als die gröbere, blos auf die äußern Sinnen würkende Natur. Wer einmal mit dieſer unſichtbaren Welt bekannt worden, der führt alles, was zur feineſten Ergötzlichkeit, zur angenehmſten Unterhaltung nöthig iſt, beſtändig mit ſich, und entfaltet in dem geſellſchaftlichen Leben macherley Scenen dieſer unſichtbaren Natur; er macht die, welche mit ihm umgehen, aufmerkſam darauf, und ſo breitet ſich ein feiner Geſchmak an Gegenſtänden des Verſtandes und des Witzes nach und nach in der menſchlichen Geſellſchaft aus. Man lernt Dinge hochſchätzen, die in einem rohern Zuſtand, ganz unbemerkt geblieben ſind; man ſieht diejenigen, welche die neuen Quellen dieſes feinen Vergnügens eröfnet haben, als wohlthätige und für die Geſellſchaft wichtige Männer an. Durch dieſe Ehre ermuntert, verdoppeln ſie ihre Kräfte, dringen immer tiefer in die Beobachtung der ſittlichen Welt hinein, und wenden die äußerſte Sorgfalt an, alles was ſie bemerkt haben, andern auf die vollkommenſte Art mitzutheilen. So breitet ſich Verſtand und Geſchmak nach und nach über die feinen Geſellſchaften aus. Alsdenn erſcheinen die Schriftſteller, die auch für die Nachwelt claßiſch bleiben, weil ſie aus der unveränderlichen Quelle alles Guten und Schönen, der Natur, geſchöpft haben.

Es ſcheinet, daß der Menſch ein gewiſſes Maaß von Verſtandeskräften habe, in die Beſchaffenheit ſittlicher Gegenſtände einzudringen, welches er nicht überſchreiten kann, und daß die beſten Köpfe jeder Nation, die ſich die Cultur des Verſtandes ernſtlich hat angelegen ſeyn laſſen, den höchſten Grad dieſes Maaßes erreichen. Daher geſchieht es denn, daß die Schriften dieſer Männer, in welcher Nation und in welchem Jahrhundert ſie gelebt haben mögen, jeder andern Nation, die ohngefähr auch den höchſten Grad der Vernunft erreicht hat, nothwendig gefallen müſſen. Dieſe ſind alsdenn die wahren claßiſchen Schriftſteller für alle Völker.

Der beſte Schriftſteller einer Nation aber, die jenen hohen Grad der Cultur noch nicht erreicht hat, kann ſeiner Nation ſehr gefallen, kann einen allgemeinen Ruhm bey ſeinen Zeitverwandten haben, ohne in die Zahl der claßiſchen Schriftſteller zu gehören. Nicht die beſten jeder Nation ſind claßiſche Schriftſteller, ſondern die beſten der Nation, welche die Cultur der Vernunft auf das höchſte gebracht hat.

Auch nicht die Cultur des Verſtandes, die nur auf das abſtrakte Denken geht, die alle Begriffe bis auf das einfacheſte auflöſet, bildet ſolche Schriftſteller; denn unter allen Scholaſtikern findet ſich keiner. Alſo können die ſtrengen Wiſſenſchaften unter einer Nation auf einen hohen Grad der Vollkommenheit geſtiegen ſeyn, ohne daß ſie einen einzigen claßiſchen Schriftſteller hat. Der claßiſche Verſtand geht nicht auf das Abſtrakte; er ſetzt das Mannigfaltige in einer Sache nicht auseinander, ſondern weiß es in ſeiner Mannigfaltigkeit einfach zu ſagen, und es dem anſchauenden Erkenntniß klar darzuſtellen. Er macht mehr feine, ein durchdringendes Auge erfodernde Beobachtungen, als richtige auf die Entwiklung der Begriffe gegründete Schlüſſe. Der abſtrakte Denker ſagt mit viel Worten wenig,

nig, weil er blos die höchſte Gewißheit zum Augenmerk hat: der claßiſche Denker ſagt in wenig Worten viel, und giebt uns durch einen kurzen und leicht zu faſſenden Spruch, das Reſultat eines langen und ſcharfen Nachdenkens.

Der ſcharfe Beobachtungsgeiſt, der die Haupteigenſchaft eines claßiſchen Kopfs iſt, entwikelt ſich nicht durch das Studium der abſtrakten Wiſſenſchaften; wird nicht durch die Arbeit im Cabinet ausgebildet, ſondern in der Welt, unter den Geſchäften, und vornehmlich durch den Umgang mit Menſchen, die denſelben ſchon beſitzen. Nicht die Schulen, ſondern die Geſellſchaft, da wo ſie ſich am meiſten mit großen Gegenſtänden beſchäftiget, wo die ſchnelle Anſtrengung der Verſtandeskräfte, nothwendig wird, wo man vieles auf einmal überſehen, und ſich angewöhnen muß, auch ohne methodiſches Nachdenken gründlich zu ſeyn, geben dem Geiſt die Stärke, die männliche Kühnheit und die Sicherheit, welche zum claßiſchen Denken nöthig iſt. Doch kann ein glükliches Genie, durch den bloßen lebendigen oder todten Umgang mit wahrhaftig claßiſchen Köpfen, ſich ſelbſt zum claßiſchen Schriftſteller bilden.

Wenn dieſe Anmerkungen ihre Richtigkeit haben, ſo können daher die Gründe angegeben werden, warum ohne irgend einen Mangel an Genie, bis itzt noch ſich ſo wenig deutſche Schriftſteller hervorgethan haben, von denen man vermuthen kann, daß ſie, ſowol bey der deutſchen Nachwelt, als auch bey andern Nationen, als claßiſche Schriftſteller werden angeſehen werden.

Daß überhaupt aller Orten mehr claßiſche Dichter, als andre claßiſche Schriftſteller erſcheinen, läßt ſich leicht begreifen. Die Einbildungskraft und die Empfindungen zeigen ſich allemal früher, als der Verſtand und der Beobachtungsgeiſt; alſo können ſie in einer Nation auch eher zur Vollkommenheit kommen, als die Talente, die nur auf eine gewiſſe Größe des Verſtandes gegründet ſind. Daher iſt es, wie **Cicero** angemerkt hat*), leichter, einen großen Dichter, als einen großen Redner anzutreffen.

Colorit.

(Mahlerey.)

Mit dieſem Namen bezeichnet man den Theil der Mahlerey, der jedem Gegenſtand die Farben zu geben weiß, die er haben muß, damit das Ganze, als ein in der Natur vorhandener Gegenſtand in die Augen falle. In dieſem Sinn kann man den Begriff des Worts Colorit durch **Farbengebung** ausdrüken. Man verſteht aber auch durch dieſen Ausdruk, die Beſchaffenheit aller im Gemählde ſichtbaren Farben in ihrem Zuſammenhang und in ihrer Würkung auf das Colorit.

Durch das Colorit unterſcheidet ſich das Gemählde von der bloßen Zeichnung und dem Kupferſtiche. Wäre in der ſichtbaren Natur alles einfärbig, wie in den Kupferſtichen, ſo würde ſie ohne Zweifel eines groſſen Theils ihrer Schönheit beraubt ſeyn. Denn in den Farben liegt ein Reiz, der oft nicht viel geringer iſt, als der, der von der Schönheit der Formen herrühret. In der lebloſen Natur übertrift die untergehende Sonne jede andre Schönheit, und der lachenden Morgenröthe kommt an Anmuthigkeit nichts gleich. Selbſt in der

*) Multo tamen pauciores oratores quam poetae boni reperientur. Cic. de Orat. Lib. I.

der höhern Natur ſtreitet der Reiz der Farben auf einem jugendlichen ſchönen Geſichte, mit dem Reiz der Bildung um den Vorzug. Auch andre Arten der Kräfte, die in Bildung und Form liegen, finden ſich vielleicht eben ſo ſtark in den Farben. Die Todenbläſſe allein iſt vermögend, Mitleiden zu erweken, und gewiſſe widerſtehende, die höchſte Mißharmonie erwekende Farben, Abſcheu.

Diejenigen, welche eine ausſchlieſſende Liebe zur Zeichnung haben, und deßwegen das Colorit gering ſchätzen, verkennen die Schönheit in Farben, und bedenken nicht, daß in den Künſten der höchſte Grad der Kraft von der Täuſchung herkomme*), die nur durch den vollkommenſten Ausdruk der Wahrheit, alſo, in ſichtbaren Dingen, durch das vollkommene Colorit, erreicht wird. Man ſieht den **Laocoon** in Marmor, und wird durch dieſen Anblik mit mancherley Empfindungen durchdrungen: aber wenn itzt dieſes Bild zu leben anfienge; wenn wir die Bläſſe der Todesangſt im Geſicht und am ganzen Leibe, die blutrünſtigen Streifen auf der Haut; wenn wir die Spuren des ſchäumenden Gifts der Schlange **) durch ekelhafte Farben ausgedrükt ſähen: alsdenn würden wir auch das heftige Keuchen zu hören glauben, und der ganze Eindruk würde alsdenn die höchſte Stärke haben. Die **Niobe** in Marmor erwekt das tiefſte Mitleiden; aber wenn man ſie mit der Farbe des Todesſchrekens, mit dem ſtarren und unausſprechlich verwirrten Auge ſähe, ſo könnte niemand den Anblik aushalten. Man ſtelle ſich bey dem, was **Apollo** im **Belvedere** entzükendes hat, noch die Farbe einer göttlichen Jugend, und den Glanz, der dem Vater des Lichts zukommt, vor: was würde man alsdenn empfinden? Alſo bleibt dem vollkommenen Colorit ſein Werth auch bey dem höchſten Reiz der Form: es iſt ein eben ſo weſentlicher Theil der Kunſt als die Zeichnung.

*) S. Täuſchung.

**) Perfuſus ſanie vittas, atroque veneno. Virg.

Aber worinn beſteht ſeine Vollkommenheit? durch welchen Weg, durch welches Studium gelangt der Mahler zu ſicherer Kenntniß aller Kräfte deſſelben? Dies iſt vielleicht die ſchwerſte Aufgabe aus der ganzen Kunſt. Ohne Zweifel wäre es dem **Titian** ſelbſt unmöglich geweſen, das, was er über die Schönheit und die Kraft des Colorits empfunden hat, auszudrüken. Da es uns ſo ſehr ſchwer wird, von der Schönheit in Formen irgend etwas beſtimmtes zu erkennen, ob es gleich möglich iſt, von Formen manchen deutlichen Begriff zu faſſen, ſo wird es völlig unmöglich, die Schönheit, die von Miſchung und Harmonie der Farben entſteht, zu beſchreiben. Wir ſind, wie ein großer Kenner ſich ausdrükt, mit den Verhältniſſen des menſchlichen Körpers lange nicht ſo unbekannt, als mit den täglichen Erſcheinungen in der Natur, und mit den Spuren eines wohlthätigen Lichtes in Abſicht auf die Mahlerey *). Niemand frage, wie die Farben Liebe, Wolluſt, die lieblichſte Empfindung einer ſanften Ruhe, ein paradieſiſches Gefühl in der Seele bewürken. Man kann es fühlen, aber nicht beſchreiben.

Um ſo viel ſchwerer wird das Studium des Colorits. Es iſt hier noch nicht die Frage von der Auf-

*) S. von Hagedorn Betr. über die Mahlerey IV. Buch, 25 Betr.

Auftragung der Farben, ſondern von der Bildung des Auges, zu ſicherm Gefühl der Schönheit in denſelben. Denn ſo wie der, dem das Gefühl des Schönen in Formen fehlt, durch keine Uebung im Zeichnen ein Raphael werden kann, ſo wird auch, ohne das Gefühl des Schönen in Farben, keine Uebung mit dem Pinſel einen Titian oder Correggio bilden. Wer nicht blos ein Zeichner, ſondern ein Mahler werden will, der bilde alſo zuerſt ſein Auge zum Gefühl des ſchönen Colorits.

Dazu hat ihm die Natur eine Schule eröffnet, wo er für jede Gattung des Schönen die vollkommenſten Muſter in allen möglichen Geſtalten ſieht. In dieſer Schule muß er ſeine Blike ſchärfen, ſo wie der griechiſche Zeichner die ſeinigen in den Gymnaſien, auf den Kampfplätzen, bey feyerlichen Aufzügen, wo ihm die ſchönſten Formen der menſchlichen Geſtalt tauſendfach vor Augen ſchwebten, geſchärfet hat. Wer in den glüklichen Ländern, wo die Natur in jugendlicher Schönheit erſcheinet, und an Mannigfaltigkeit der ſchönſten Gegenden unerſchöpflich iſt, den ſchönen Ausſichten zu allen Tages- und Jahrszeiten, in ſtiller Betrachtung und mit Empfindungen eines Liebhabers nachgeht, itzt in einem einſamen Thal, dann auf einem Hügel, wo eine weite Ausſicht mit dem mannigfaltigſten Glanz der Farben bemahlt, vor ihm liegt, ſich hinſetzt, ſich den ſüßen Eindrüken dieſer paradieſiſchen Scenen ganz überläßt, und dann mit forſchenden Bliken die Mannigfaltigkeit, die wunderbare Miſchung und vielfältige Gruppirung der Farben überdenkt; der wird erſt empfinden, hernach auch erkennen lernen, wie aus bloßer Miſchung der Farben eine Schönheit entſteht, die mit jeder andern Schönheit um den Vorzug ſtreitet.

Durch wiederholte Beobachtungen wird er endlich etwas von den Urſachen, die ſo angenehme Empfindungen in ihm hervorbringen, kennen lernen. Er wird bemerken, daß eine Scene, aus einem Standort überſehen, mit denſelben Gegenſtänden angeſtellt, einmal himmliſch ſchön, ein andermal ohne Kraft iſt. Dennoch liegen einigermaßen dieſelben Farben an denſelbigen Stellen. Er wird zwey Urſachen davon entdeken. Die eine in der Art oder Würkung des Lichts ſelbſt, die andre in den Einfällen deſſelben.

Die höchſte Schönheit des Lichts iſt allein in der Quelle deſſelben anzutreffen; aber unſer Auge iſt zu ſchwach, den Glanz dieſer Schönheit zu ertragen. Gleich der Gottheit, muß ſie, wenn ſie nicht blenden ſoll, mit einem irdiſchen Schleyer bedekt werden. Heller Sonnenſchein, durch eine von Dünſten leere Luft verbreitet, wirft ein zu ſcharfes Licht über die Gegenden, und die Schatten werden zu hart. Durch dikes, den ganzen Himmel umgebendes Gewölke bedekt, wird das reizendſte des Sonnenlichts ganz ausgelöſcht, alles iſt in den irdiſchen Farben ohne Kraft. In dem größten Reiz erſcheinet die Gegend, wenn ſie unmittelbar von den hinlänglich gemilderten Sonnenſtralen beleuchtet, und die Dunkelheit der Schatten von dem Lichte, welches das helle Gewölke des Himmels zurükwirft, gemildert wird. Dieſes bringt den Mahler auf die Betrachtung des

durch

durch einen ſanften Ton gemilderten Lichtes, als einer Hauptursache der Schönheit in Farben*). Hieraus lernt er ferner, daß ſowol eine ganze Scene, als jeder Hauptttheil derſelben, die Schönheit ſeines Colorits von zwey Hauptlichtern bekomme, dem unmittelbaren, aber wolgemäſſigten, einen ſanften Ton erwekenden Sonnenlicht; und dem, dem Schatten gegenüber ſtehenden Himmel, der durch einen ſanften Wiederſchein den dunkeln und ſchattigen Stellen Mannigfaltigkeit und Anmuth giebt**).

Auch in der Richtung des auf die Scene einſtrömenden Lichts, entdeket der Beobachter eine Haupturſache der Schönheit. Manche Gegend erſcheint bey gleich hellem Himmel, zu einer Stunde des Tages in dem beſten Reiz, und iſt zu einer andern Stunde ohne alle Schönheit. Wenige Beobachtungen ſolcher Veränderungen, werden den Mahler bald auf dieſe, bald auf eine andere Haupturſache der Schönheit in Farben führen. Er wird lernen, daß der Gegenſtand alsdenn am ſchönſten iſt, wenn das einfallende Licht denſelben in zwey gegen einander wolabgemeſſene Hauptmaſſen, eine helle und eine dunkele abtheilet. Er wird erkennen, daß nur alsdenn das Auge mit Wolgefallen auf einer Gegend ruhet, wenn die verſchiedenen Farben deſſelben, in ſo fern ſie hell und dunkel ſind, nicht ununordentlich durcheinander zerſtreuet, ſondern in zwey Hauptgruppen oder Maſſen vertheilt ſind, ſo daß an einem Orte das Helle, an einem andern das Dunkele, beyde gegen einander gelagert ſind. Dieſes wird ihn alſo zuerſt überhaupt auf die Betrachtung des **Helldunkeln***) und der **Maſſen****), bald hernach aber auf noch tiefer verſtekte Geheimniſſe der Schönheit in Farben führen.

Er wird nun beobachten lernen, wie die beyden Hauptmaſſen mit einander um den Vorzug der Mannigfaltigkeit, und der, jeder eigenen Schönheit, ſtreiten. Das Helle wird ihn durch Anmuthigkeit und die Lieblichkeit ſchöner und in der beſten Harmonie neben einander ſtehender Farben einnehmen; das Dunkle aber wird ihn durch eine ſtrengere Schönheit rühren; durch die Mannigfaltigkeit der Farben, durch ihr Feuer, durch die wunderbare Vermiſchung glänzender und dunkeler Theile, in Bewunderung ſetzen. Unter tauſend unnennbaren, durch mancherley Wiederſcheine noch mehr vervielfältigten Farben, wird er hier und da von blitzenden Stellen gegen den dunkeln Grund auf das lebhafteſte gerührt. Er empfindet, daß dadurch das Ganze Leben und Würkſamkeit bekommt.

Mit ſolchen Begriffen von der Schönheit in Farben, geht er von der Betrachtung der Natur auf die Betrachtung der Kunſt. Er ſieht, wie die beſten Meiſter der Venetianiſchen und Niederländiſchen Schulen, die Schönheit der Natur durch eine glükliche Wahl und Miſchung der Farben auf Holz und Leinwand getragen haben. In dem einen bewundert er die höchſte Wahrheit; er glaubt die Natur ſelbſt vor ſich zu ſehen; in andern findet er ſogar die Schönheit der Farben bis zum Ideal erhoben. Dann fängt er an zu erforſchen, durch welche Mittel es dieſen Künſtlern gelungen,

*) S. Ton.
**) S. Licht.

*) S. Helldunkel.
**) S. Maſſen.

gen, eine ſolche Zauberey hervorzubringen. Da lernt er erkennen, daß das vollkommene Colorit eben ſowol ein großes Genie erfodere, als die vollkommene Zeichnung der Formen; daß das Mahlen nicht ſowol ein Werk einer geübten Hand, als eines glüklichen Genies, einer auf ſcharfſinnige Beobachtungen gegründeten tiefen Einſicht, und eines immer das Beſte wählenden Geſchmaks ſey.

Wenn der Mahler ſeinen Geſchmak für die Wahrheit und Schönheit des Colorits durch die Beobachtung der Natur und der Kunſt gebildet hat, ſo bedienet er ſich auch dieſer beyden Mittel, die ſchwere Kunſt der Farbengebung zu ſtudiren. Mit dem durch Genie und Verſtand geſchärften Auge eines **Leonhardo da Vinci**, beobachtet er jede beſondere Würkung der Farben in der Natur, und bringt das Ungewiſſe und Zweifelhafte ſeiner Bemerkungen durch Verſuche zur Gewißheit.

Zuerſt erforſchet er, wie blos durch Licht und Schatten dasjenige bewürkt wird, was man die **Haltung** nennt *). Dann erforſcht er, wie durch hellere und dunklere Farben eine Würkung kann hervorgebracht werden, die mit der übereinkommt, die durch Licht und Schatten entſteht **). Die Beobachtungen hierüber ſammelt er in der Natur, und vermehrt ſie durch Verſuche. Dann ſammelt er die Fälle, wo ein heller Körper gegen einen dunkeln Grund geſtellt, oder ein dunkler gegen einen hellen die wunderbare Würkung thut, Gegenſtände wie durch eine Zauberkraft zu entfernen †). Dann beobachtet er **überhaupt** die Modificationen, welche die Farben durch Entfernung vom Auge bekommen, wie jeder Körper nach und nach, ſo wie er ſich vom Auge entfernt, immer etwas mehr von der Färbung der Luft annimmt, und wie zulezt Körper von ganz verſchiedenen Farben in großen Entfernungen, mit der allgemeinen Farbe der duftenden Luft bekleidet werden *).

Ein langes und ernſtliches Studium erfodert hiernächſt die Erforſchung der Urſachen, wodurch die **Harmonie der Farben bewürkt** wird. Dieſe wird er hauptſächlich dadurch erforſchen lernen, daß er beobachtet, wie ein Gegenſtand durch ſeine Farbe und durch ſein Licht aus einer Maſſe andrer hervortritt und ſich gleichſam ablöſet, und der Vereinigung mit den andern widerſteht. Denn dieſes wird ihn auf die Spur bringen, wie durch eine entgegengeſetzte Würkung verſchiedene Körper in eine Maſſe zuſammenflieſſen. Dadurch wird er lernen, wie hier eine Erhöhung, dort Mäßigung, ſowol des Lichts, als der beſondern Farben nöthig ſey.

Am ſchwerſten aber wird er zur genauen Kenntniß der allmähligen Mäſſigung der Farbe jedes Körpers, von der Stelle an, die das ſtärkſte Licht hat, bis dahin, wo der ſtärkſte Schatten iſt, kommen. Dieſe Kenntniß der **Mittelfarben** **) iſt vielleicht der ſchwerſte Theil der Kunſt des Colorits. Ehe man nicht mit dem ſchärfſten Auge unzählige Beobachtungen, ſowol aus der Natur als aus der Arbeit der größten Meiſter geſammelt hat, kann man ſich in dieſem Stük nicht viel verſprechen. Dann kommt endlich noch

*) S. Haltung.
**) S. Helldunkel.
†) S. Druker; Zurükweichen.

*) S. Luftperſpectiv.
**) S. Mittelfarben.

noch die Beobachtung der **Wiederſcheine** *), wodurch die höchſte Wahrheit mit der gröſten Mannigfaltigkeit verbunden, entſtehet. Zwar iſt dieſer Theil in der Theorie mehr weitläuftig als ſchwer. Man kann ſich durch leichte Verſuche helfen. Aber in der Ausführung koſtet es unendliche Sorgfalt.

Der Menſch iſt der wichtigſte Gegenſtand der Mahlerey; alſo wird auch vom Colorit der Theil, der dieſen Gegenſtand insbeſondre betrifft, vorzüglich zu ſtudiren ſeyn **). Zum Glüke hatte man da die vollkommenſten Muſter in der Kunſt vor ſich. **Titian** hat dieſen Theil zur höchſten Schönheit und bis zum Ideal getrieben; und man kann, ohne die Sache zu übertreiben, ſagen, er habe die Natur übertroffen. **Van Dyk** aber hat ſie in ihrer Vollkommenheit erreicht. Beyde ſollen in dieſem Stük die Lehrer des Coloriſten ſeyn.

Wenn man bedenket, daß zu allen, zum Colorit nöthigen Kenntniſſen, wovon hier ein kurzer Abriß gegeben worden, noch die aus langer Uebung entſtehende Kenntniß der **Farben** †), die man braucht, ihre Behandlung und Miſchung, ihre Dauer und die durch die Zeit darinn verurſachte Veränderung, die Handgriffe des Pinſels hinzukommen müſſen, ſo wird man begreifen, wie ſchwer es ſey, in dieſem Theil der Kunſt groß zu werden. Hier iſt die Maxime des **Apelles**, nulla dies ſine linea, mehr als irgendwo nöthig, und nirgends iſt die Kunſt unerſchöpflicher, als hier. Mit Vergnügen erinnere ich mich hier, wie ich den berühmten **Ant. Peisne**, einen der beſten Coloriſten unſrer Zeit, in einem Alter von etlichen und ſiebenzig Jahren, ſo oft mit dem Fleiß und Eifer eines Jünglings, der noch alles zu lernen hat, für einen höhern Grad der Vollkommenheit des Colorits habe ſtudiren und arbeiten geſehen.

Das Colorit kann bey ſeiner Vollkommenheit verſchiedene Charaktere annehmen. **Titian, Correggio, Giorgione**, haben die Schönheit deſſelben bis zum Idealen gebracht. **Van Dyk** und viele Niederländer, die bekannt genug ſind, haben darinn das Natürliche in der höchſten Vollkommenheit erreicht; und **Rubens** hat auch über die Natur etwas von dem Feuer ſeines Genies hinzugethan. In einigen ſeiner beſten Stüke gränzet ſein Colorit an das Wunderbare. **Claude Gillee, Nicolaus Berchem, Cornel. Poelenburg**, und viele andre Landſchaftmahler, haben das Liebliche des Colorits vorzüglich erreicht. Für **Rembrandts** bezauberndes Colorit finde ich keinen Namen. Doch macht es eine beſondere merkwürdige Art aus. Es giebt auch ein ſtrenges und ernſthaftes Colorit: gründlich könnte man das nennen, darinn wenig ganz helles, unter dem hellbraunen aber eine angenehme Miſchung von blau, grünlich und hellrothen iſt. Zum Muſter dieſer Gattung könnte man Titians Gemählde von der Sendung des heil. Geiſtes in der Kirche Santa Maria della ſalute in Venedig, das ich aber nur nach einer Copey beurtheile, anführen.

Eine vollkommenere Claſſification des Colorits würde, wenn es auch nur zur Erleichterung des Ausdruks der Sprache wäre, nicht überflüßig ſeyn. Wo man die Sachen nicht ſelbſt vor Augen

*) S. Wiederſchein.

**) S. Fleiſchfarbe.

†) S. Farben.

haben kann, da ſind die Namen von großem Nutzen. Man würde bisweilen dem Mahler gerne ſagen, daß er zu dieſem Inhalt ein Colorit von einer gewiſſen Art wählen ſollte, wenn nur die Art beſtimmt könnte genennt werden. Dieſes würde zwar ſeine Kunſt nicht vermehren; aber wenn er die Kunſt beſitzt, ſo würde er dieſelbe bisweilen auf eine vortheilhafte Weiſe beſtimmen.

Auſſer den, bey dem Art. **Farben** angeführten, hieher, im Ganzen, gehörigen Werken, handeln davon, in **lateiniſcher** Sprache: L. B. Alberti, im 1ten und 2ten Buche ſ. Schrift De Pictura, S. 18 u f. und S. 89 u. f. Baſ. 1540. 8. — J. Scheffer, in ſ. Graphice, Nor. 1699. 8. §. 41 bis 64. S. 154 u. f. —

In **italieniſcher** Sprache: Vaſari, in der Introduzione alle trè Arti del diſegno, vor ſ. Vite, im 18ten Kap. S. 105 des erſten Bds. der Ausg. von 1767. 4. — Lud. Dolce, in dem Dialogo della Pittura, intitol. L'Aretino . . . Ven. 1557. 8. Fir. 1735. 8. S. 215 u. f. der letztern Ausg. — Paolo Lomazzo, in dem 3ten Buche ſ. Trattato dell Arte della Pittura . . . Mil. 1585. 4. S. 187 u. f. in neunzehn Kap. della virtù del Colorire; della neceſſità del Colorire; che coſa ſiá colore; quali ſiano le materie, nelle quali ſi trovano i colori; quali colori a ciaſcuna ſpetie di dipingere ſi confacciano; delle amicitie ed inimicitie de' colori naturali; quali colori e meſchie faccino l'un colore con l'altro; della convenienza c'hanno frà loro i colori chiari ed oſcuri; de' colori traſparenti, e come ſi adoprano; dell' ordine che ſi tiene in fare i cangianti; de gl'effetti che cauſano i colori; del color nero; del color bianco; del color roſſo; del color pavonazzo; del color giallo; del color verde; del color turchino; di alcuni altri colori. — Franc. Lana, in dem 3ten Kap. ſ. Prodromo all' Arte Maeſtra, Breſc. 1670. f. welches Deutſch von J. J. Eſchenburg, ſich in G. Ephr. Leſſings Collektaneen, Berl. 1790. 8. Art. **Kolorit** findet. — Giov. B. Armenini, in dem 7ten-9ten Kap. des 2ten Buches ſ. Precetti della Pittura, Ven. 1678. 4. S. 63 u. f. und zwar, Delle diſtintioni e ſpecie de' colori, et delle loro particolar nature, come diverſamente s'acconciano per far migliori effetti nell' opere; con quali e quanti liquori s'adoprano; in che modo ſe fanno le meſtiche, per trovare qualſi voglia tinta, e ſpecialmente delle carni, con le diuerſe ſorti loro, ſecondo che il naturale ci dimoſtra delle perſone, e come debbano reſtar nel fine; di tre modi principali à lavorarli, e prima del lavoro a freſco; Come ſi acconciano in più modi le tele, i muri e le tavole per lavorarvi a ſecco, con qual via ſi lauorano meglio; de' i diuerſi liquori che ſi adoprano, altre i colori communi, con qual facilità ſi finiſce bene ogni coſa, e come ſe ne ſerre hoggidi gli eccellenti Pittori; De i diverſi modi del colorire a oglio tratti da i più eccellenti Pittori, qual fu lo Inventor di eſſo, delle compoſitioni più atte per le impridure, dell' ordine intorno a tritar i colori che non vengono offeſi l'un l'altro, di più ſorte neri, con altri ritrovati di colori, del vero modo per far i panni velati, di molte utile vernice, lequale ajutano i colori e mantengono belle le pitture. — Algarotti in dem Saggio ſopra la Pittura, S. 91. d. d. Ueberſ. Caſſel 1769. 8. — R. Mengs, in den Le-

zione

zione pratiche di Pittura, §. 4. 6. 9. im 2ten B. ſ. Opere, S. 251 u. f.—

In franzöſiſcher Sprache: Die Conferences de l'Academie Roy. de Peint. et Sculpt. . . . p. Henry Teſtelin, S. 113 der Amſterd. Ausg. von 1770. 12. — Dial. ſur le Coloris, Par. 1684. 1699. 12. von Roger de Piles, und in deſſen Rec. de differens ouvrages ſur la Peinture . . Par. 1755. 12. ſo wie im 4ten B. S. 167 ſ. Oeuvr. div. Amſt. 1767. 12. 5 Bde. In Form einer Abhandlung gebracht, in ſ. Cours de Peinture, im 2ten B. dieſer Oeuvr. S. 237. — Dupuy Du Grez in der 3ten Diſſert. ſ. Traité ſur la Peinture, Toul. 1699. 4. S. 177 u. f. — Ant. Coypel in ſ. Diſc. de Peint. et Sculpt. Par. 1721. 4. S. 87 u. f. — Die, der Art de peindre des Watelet angehängten Reflex. S. 117 der Amſterd. Ausg. von 1761. — Reflexions ſur le Coloris, von H. Oudry, in dem Amateur, Par. 1762. 12. Abhandl. über die Wirkung des Lichtes in dem Schatten, in Abſicht auf die Mahlerey, aus dem Franz. des H. C. überſ. in dem 2ten Bde. der Neuen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften (das Original iſt mir nicht bekannt.) — Traité des couleurs materielles et de la manière de colorer, relativement aux differens arts et métiers, p. Mr. le Pileur d'Apligny, Par. 1779. 12. Deutſch, Augsb. 1781. 8. — Obſervations ſur les ombres colorées, contenant une ſuite d'experiences ſur les différentes couleurs des ombres, ſur les moyens de rendre les ombres colorées, et ſur les cauſes de la difference de leurs couleurs, p. H. F. T. Par. 1783. 12. — Ob ein, von Marcenay Deghuy angekündigter Traité du Coloris erſchienen iſt, weiß ich nicht. —

In engliſcher Sprache: Coloritto, or the Harmony of Colouring in Painting, reduced to Mechanical Practice, under eaſy precepts, and infallible rules by J. Chr. le Blon, Lond. 1737. 4. mit 5 Kpfrn. engl. und franz. Nachgedruckt in der Art d'imprimer les tableaux . . . Par. 1756 u. 1768. 8. mit einem Kupfer. (Ob das Werk bereits, wie Füeßli will, 1722 erſchienen, oder ob das Nouv. Genre de Peinture . . . Lond. 1721. 4. ein anderes Werk iſt, weiß ich nicht, da ich das letztere nicht geſehen. Das erſtere handelt: Of Preliminaries (in Anſehung des Colorits) To attain the practical part; of an univerſal, eaſy and expeditions manner of mixing colours; to findout or to compoſe the Mezzatinta, or half ſhade; to find or compoſe the capital ſhade or the reflected ſhades; of broken ligts. S. übrigens den Art. Kupferſtecherkunſt) — Richardſon, in ſ. Theory of Painting, im 1ten Bde. der franz. Ueberſ. ſ. W. S. 124 u. f. wo er die Sätze ausführt: Que le Coloris doit varier, ſelon le ſujet, ſelon le tems, et ſelon les lieux; que c'eſt dans la beauté naturelle et dans la variéte, de meme que dans l'harmonie, et dans l'agrément d'une couleur avec l'autre que conſiſte la beaute du coloris; qu'il faut que les couleurs ſoient miſes enſemble de ſorte qu'elles s'aident reciproquement; qu'il faut obſerver le naturel, et la maniere, dont les meilleurs Coloriſtes l'ont imité. — D. Webb in dem Enquiry into the Beauties of Painting, im 5ten Geſpräch S. 70. der d. Ueberſ. —

In holländiſcher Sprache: Gerard zur Bruegge Illuminir- und Erleuchterenkunſt, durch Joh. Lange, Hamb. 1678. 8. (das Original iſt mir nicht bekannt.) — Gerh. Laireſſe, in dem 4ten Buche ſ. großen Mahlerbuches, unter folgenden Aufſchriften;

ten: Von den Couleuren und derſelben Ordnung; von den Eigenſchaften, Arten und Couleuren der Gewändter; von der Couleur der Gewändter und derſelben ſchicklichen Vermiſchung bey und auf einander; von dem Ordiniren der dunkeln Objecte gegen einen hellen Grund in der Nähe und Ferne derſelben; von der Harmonie und Haltung der Couleuren; von dem Ordiniren ungleicher Objecte, nebſt dem Lichte gegen Dunkel, und dem Dunkeln gegen Licht; von der Wohlſtändigkeit in den ungleichen und gegenſtreitenden Objecten; von kräftigen Objecten gegen ſchwache Gründe, und ſo umgekehrt; von dem Beſtäuben der Objecten. —

In **deutſcher** Sprache: Valent. Bolz Farb- und Illuminirbuch, Baſ. 1549. 8. Augsb. 1675. 8. Nürnb. 1730. 8. — Die, mit vielen raren und curiöſen Geheimniſſen angefüllte Illuminirkunſt, von J. B. Pictorio, Nürnb. 1713 und 1730. 8. — von Hagedorn, in ſ. Betrachtungen über die Mahlerey, im 4ten Buche, S. 639 bis 749. in zwey Abtheilungen, von dem Helldunkeln oder der Zuſammenſtimmung des Lichts (und des Schattens) und den (hellen und dunkeln Local) Farben; und von der Farbengebung und Ausführung insbeſondre. — Köremon, im 16ten Kap. des erſten Bandes, S. 169 u. f. — Oreſtrio im 18ten Abſchn. des erſten Theiles, S. 201 u. f. — Chr. Fr. Prange, im Eilften Abſchnitt des 1ten Bandes ſ. Akademie der bildenden Künſte, in neun Kap. unter folgenden Aufſchriften: von der Natur und den Eigenſchaften der Farben; von der Farbengebung überhaupt; von dem Einfluß des Lichts und Schattens auf die Farben; von dem Einfluß der Luft auf die Farben; von den Widerſcheinen; von der Brechung der Farben; von der Harmonie und Vereinigung der Farben; wie man durch den Gebrauch und Miſchung der Farben die eigentliche Farbe dieſes oder jenes Gegenſtandes hervorbringen ſoll; von der Behandlung oder Manier in der Farbengebung, u. a. m. —

S. übrigens, auſſer dem, bereits benannten Artikel **Farben**, die Artikel **Licht**, **Schatten**, **Widerſchein** u. d. m. —

Comiſch.
(Schöne Künſte.)

In dem eigentlichſten Sinn bedeutet dieſes Wort die Eigenſchaft einer Sache, in ſo fern ſie ſich auf die Comödie bezieht, wie in den Ausdrüken, die **comiſche Schaubühne**, ein **comiſcher Dichter**. Daher verſteht man durch **komiſche Charaktere**, **comiſche Situationen**, ſolche, die ſich zur Comödie gut ſchiken. Die comiſche Materie iſt die, welche ſich zur Comödie ſchiket, und die itzt, da dieſes Schauſpiel ſo verſchiedene Geſtalten angenommen hat, in das niedrige, mittlere und hohe Comiſche eingetheilt wird. **Das niedrige Comiſche** iſt eigentlich das Poſſierliche, das durch ſeine Ungereimtheit lächerlich iſt. Zum **mittlern Comiſchen** gehört die Materie, die durch feinen Witz, ſo wie er unter Perſonen von guter Lebensart im Gang iſt, durch Handlungen und Sitten der feinern Welt, und das, was die Römer **Urbanität** nennten, ergötzend und angenehm wird. Das **hohe Comiſche** iſt der Inhalt und Ton der Comödie, der ans Trauerſpiel gränzet, und wo ſchon ſtarke und ernſthafte Leidenſchaften ins Spiel kommen. Weil man faſt durchgehends der Meinung iſt, daß das Weſentliche der Comödie in dem Luſtigen und Lächerlichen beſtehe, ſo hat der Ausdruk **comiſch** die beſondre Bedeutung bekom-

bekommen, kraft deren er etwas luſtiges und lächerliches bedeutet. Dieſes gehört zur Erklärung des Worts. In Anſehung der Sache ſelbſt wird das, was unmittelbar die Comödie betrifft, in dem beſondern Artikel darüber, und das, was das Lächerliche betrifft, in dem Artikel **Lächerlich** und **Scherzhaft** vorkommen.

Ob H. S. ſich, in dieſem Artikel, auf eine bloße Definition des Komiſchen, in dem **eigentlichſten** Sinne habe einſchränken ſollen, laſſe ich dahin geſtellt ſeyn. Wenigſtens gebrauchen wir das Wort Komiſch nicht blos von Dramen, ſondern auch von epiſchen Gedichten und Erzählungen allerley Art; auch giebt es komiſche Lieder, Sinngedichte, u. d. m. ſo wie komiſche Werke in Proſa. — Und dann kann auch in den übrigen ſchönen Künſten, der Künſtler entweder mit- oder ohne Vorſatz, Lachen erwecken. "In einem öffentlichen Concerte, das "Lolli gab," ſagt H. Reichard, im 3ten St. S. 158 ſ. Kunſtmagazins, "waren auch Kinder zugegen; dieſe "lachten in einem komiſchen Concertſatze ſo herzlich und anhaltend, daß "man die ſtarke Wirkung der häufigen comiſchen Accente und Sprünge "gar nicht verkennen konnte. Lolli "iſt hierin der erſte geweſen, der uns "gezeigt hat, daß die Inſtrumentalmuſik an und für ſich des höchſten "komiſchen Ausdruckes fähig iſt. Blos "in komiſchen Schauſpielen, zu einer "komiſchen Handlung und komiſchen "Worten ſolche Töne anwenden, die "das Komiſche noch erheben, ſtärken, "beleben, das beweißt noch nicht, "daß es eine, an und für ſich komiſche "Muſik gäbe." Und wer kennt nicht, wenigſtens die komiſchen Blätter von und nach Hogarth, Chodowiecki, Bunbury u. v. a. m.? Wer muß nicht über die Werke der Bildhauerey, welche von den Prinzen von Patagonien, zu Folge Brydone und Borch, in und vor ſeinem Pallaſte, aufgeſtellt worden ſind, oder über die Thiere und Geſtalten aus Buchsbaum, oder aus anderm Strauchwerk, lachen, die oft die Gärten haben zieren ſollen? — Dieſes alles weiter auseinander zu ſetzen, iſt, indeſſen, hier der Ort nicht. —

In Anſehung der redenden Künſte kann das Mangelhafte des vorſtehenden Artikels, zum Theil, durch die Geſchichte der komiſchen Litteratur von Carl Frdr. Flögel, Liegn. 1784 bis 1787. 8. 4 B. und deſſen Geſchichte des Groteskekomiſchen, ebend. 1788. 8. (ein Werk, welches, ungeachtet manches darin nicht, unmittelbar, aus den erſten Quellen geſchöpft zu ſeyn ſcheinet, doch die Materie ſo ziemlich umfaßt) ergänzt werden. — Von dem Komiſchen überhaupt handelt auch noch das 28te Kap. des 1ten Bds. in Cailhava Art de la Comedie, 1te Ausgabe. —

Comma.

(Muſik.)

Iſt ein kleines Intervall, das zwar in dem Geſang nicht gebraucht wird, aber bey Betrachtung der Intervalle verſchiedentlich vorkommt, auch nicht immer einerley Größe hat. Das gemeine Comma iſt der Unterſchied zwiſchen dem großen Ton $\frac{8}{9}$ und dem kleinen $\frac{9}{10}$, und wird deßwegen mit $\frac{80}{81}$ ausgedrükt. Dieſes wird auch das Comma des **Dydymus** und das Comma ſyntonum genennt, und iſt dasjenige, was man insgemein unter dem Wort Comma verſteht. Neun ſolche Intervalle, oder neun Sayten, deren jede nur ein Comma höher, als die vorhergehende wäre, würden etwas mehr, als den Raum eines groſſen Tones ausmachen. Daher pfleget man zu ſagen, ein

Comma ſey ohngefähr der achte oder neunte Theil eines ganzen Tons.

Das **Pythagoriſche Comma**, welches auch *Comma ditonicum* genennt wird, iſt der Unterſchied zwiſchen der reinen Octave eines Tons und dem Ton, der entſtehet, wenn man dieſe Octave durch eine Folge von 12 reinen Quinten beſtimmen wollte. Nämlich wenn man zu einem Grundton C, für den man die Zahl 1 ſetzet, ſeine reine Quinte G nimmt, ſo iſt dieſe $\frac{2}{3}$. Davon wieder die Quinte genommen, giebt $d = \frac{4}{9}$, oder um eine Octave tiefer $D = \frac{8}{9}$. Hievon wieder die Quinte $A = \frac{16}{17}$. Deſſen Quinte $e = \frac{32}{81}$ oder eine Octave tiefer $E = \frac{64}{81}$ u. ſ. f. Setzet man dieſes bis auf zwölf Quinten fort, ſo wird der letzte Ton etwas höher als die Octave von C, nämlich $\frac{262144}{531441}$ anſtatt $\frac{262144}{524288}$. Alſo ſind die beyden Töne um ein Intervall, das durch $\frac{524288}{531441}$ ausgedrükt, und das pythagoriſche Comma genennt wird, unterſchieden.

Eine dritte Art iſt das **kleine Comma**, das durch $\frac{2025}{2048}$ ausgedrükt wird: es iſt der Unterſchied zwiſchen der reinen Octave von C und dem c, welches durch folgende Stimmung heraus kommt. Von C nehme man die reine groſſe Terz (E), davon wieder die reine große Terz (gis), davon die reine Quinte (dis), davon wieder die reine Quinte (b); von dieſen noch einmal die reine Quinte (f), uud endlich noch einmal die reine Quinte (c). Dieſes ſo gefundene c iſt um das kleine Comma $\frac{2025}{2048}$ niedriger, als das wahre c, das die Octave von C iſt. Dieſes Comma aber wird insgemein Diaſchisma, oder das doppelte Schisma genennt, weil man auch dem halben Comma den Namen Schisma giebt.

Comödie.

(Redende Künſte.)

Wenn man weder auf die urſprüngliche Beſchaffenheit der griechiſchen Comödie, noch auf irgend eine beſondere Form der gegenwärtigen ſieht, ſondern den Begriff derſelben ſo allgemein macht, als er ſeyn kann, ohne aus ſeiner beſondern Gattung zu treten, ſo kann man ſagen: **die Comödie ſey die Vorſtellung einer Handlung, die, ſowol durch die dabey vorkommenden Vorfälle, als durch die Charaktere, Sitten und das Betragen der dabey intereſſirten Perſonen, die Zuſchauer auf eine beluſtigende und lehrreiche Weiſe unterhält.** Daß ſie, wie ſo oft geſagt wird, blos die Abſicht habe, die Thorheiten der Menſchen lächerlich zu machen, iſt weder von der alten noch von der heutigen Comödie wahr. Es giebt ſehr gute Comödien, die zwar ſehr beluſtigen, darinn aber keine Thorheit, in der Abſicht ſie lächerlich zu machen, vorgeſtellt wird. In vielen Stüken des **Plautus** liegt das hier und da vorkommende Lächerliche mehr in den comiſchen, bisweilen übertriebenen Einfällen des Dichters, als in der Sache ſelbſt: und wenn wir alles Beluſtigende und Ergötzende in den Comödien des **Terentius** auszeichnen wollten, ſo würde ſich finden, daß dieſer fürtrefliche Comödienſchreiber ſehr ſelten dabey die Abſicht gehabt hat, Thorheiten lächerlich zu machen. Dieſes kann eine der Abſichten ſeyn: und oft hat die Comödie die Zuſchauer auf Unkoſten

der

der Thoren oder andrer Perſonen, die der Verfaſſer gehaßt hat, lachen gemacht; nur geſchieht dieſes nicht in jeder guten Comödie.

— Non ſatis eſt riſu diducere rictum
Auditoris: et eſt *quaedam* tamen hic quoque Virtus*).

Jede auf der Schaubühne vorgeſtellte Handlung, die Perſonen von Verſtand und Geſchmak angenehm unterhält, ohne ſie in ſtarke ernſthafte Leidenſchaften zu ſetzen, und das Gemüth durch heftige Empfindungen hinzureißen, iſt eine gute Comödie. Je feiner und geiſtreicher aber, und je lehrreicher dieſes zugleich geſchieht, deſto größer iſt der Werth derſelben für Zuſchauer von feinem Geſchmak.

Will man alſo den Charakter und die Beſchaffenheit der Comödie näher beſtimmen, ſo darf man nur mit einiger Aufmerkſamkeit unterſuchen, was uns in den Handlungen, in den Sitten, in den Charakteren und dem Betragen der Menſchen auf eine lehrreiche Art unterhält, und, ohne den Grund des Herzens aufzurühren, intereſſant iſt.

Ariſtoteles giebt von der Comödie einen Begriff, der dem, was ſie zu ſeiner Zeit war, angemeſſen iſt. Er ſetzt ihr Weſen in der Vorſtellung deſſen, was in dem Charakter und in den Handlungen der Menſchen ungereimt, tadelhaft und verkehrt iſt. Wir ſetzen es in der Abbildung deſſen, was das menſchliche Leben, was die Charaktere, die Sitten, die Handlungen ergötzendes und unterhaltendes haben. Wir haben hinlängliche Erfahrung, daß vernünftige und tugendhafte Handlungen, natürliche Sitten, Charaktere, in denen nichts ungereimtes, nichts verkehrtes iſt, uns ſehr vergnügen können; und wir ſehen, daß ſchon die römiſche Comödie ſich dieſes edlern Stoffes bedienet hat. Die ſittliche Welt hat mehrere Seiten, von denen wir ſie mit Vergnügen anſehen. Selbſt die blos thierſche Natur hat in Handlungen und Sitten ſchon etwas ergötzendes für uns: warum ſollte es nicht weit mehr intereſſant für uns ſeyn, Menſchen bey den ſo mannigfaltigen Vorfallenheiten des Lebens handeln zu ſehen? Jedes ſittliche Gemählde, das uns Menſchen nach ihren wahren Charaktern zeiget, jede Scene des Lebens, wobey wir die Empfindungen, Gedanken, Anſchläge, Unternehmungen der Menſchen ruhig beobachten können, iſt für einen nachdenkenden Zuſchauer ein ergötzender Anblik. Warum wollten wir dem Mahler der Sitten verbieten, uns andre, als lächerliche Scenen vorzulegen? Warum ſollten wir die liebenswürdige und die vernünftige Seite des Menſchen mit weniger Luſt ſehen, als die verkehrte und ungereimte?

Es kann von ungemeinem Nutzen ſeyn, wenn man uns die Thorheiten der Menſchen in ihrem wahrem Lichte zeiget *); ſollte es aber weniger nützlich ſeyn, uns durch Beyſpiele von vernünftigem Betragen, von edler Sinnesart, von Rechtſchaffenheit, von jeder im täglichen Leben nöthigen Tugend ſo zu rühren, daß wir dauerhafte Eindrüke davon behielten? Man kann unmöglich befürchten, daß das Schöne und Gute weniger Eindruk zum Vergnügen mache, als das Lächerliche, da wir ſehen, daß ſelbſt **Plautus** und **Moliere** nir-

*) Hor. ſerm. I. 10.

*) S. Lächerlich; Spott.

gend fürtreflicher ſind, als wo ſie ernſthaft geweſen. Man laſſe alſo der ſpottenden und lachenden Comödie ihren Werth, und behalte die Schaubühne auch für diejenigen offen, die ohne Lachen, durch edlere Gemählde ergötzet, die uns die menſchliche Natur auf der ſchönen und anmuthigen Seite zeiget.

Auch laſſe ſich niemand durch die Beſorgniß einiger Kunſtrichter, daß durch die edlere Comödie die Schranken zwiſchen dem Tragiſchen und dem Comiſchen weggenommen werden und zweydeutige Mittelarten entſtehen, die man weder zur Comödie noch Tragödie rechnen könne, irre machen. Die Natur kennt ſolche Schranken nicht. So wenig man uns ſagen kann, wo das Hohe ſich von dem Niedrigen, das Große von dem Kleinen trennt, oder auf welcher Stelle das Lied an die Ode, oder die Ode an das Lied gränzet, ſo wenig hat die Critik das Recht nach den Gränzen zwiſchen der Comödie und der Tragödie zu fragen. Sie ſind nicht in dem Weſen, ſondern in Graden unterſchieden.

Die Grundregel, die der comiſche Dichter beſtändig vor Augen haben muß, iſt nicht die, nach welcher Ariſtophanes ſich allein ſcheint gerichtet zu haben: **Spotte und erweke Verachtung und Gelächter;** ſondern dieſe: **Mahle Sitten und zeichne Charaktere, die für denkende und empfindende Menſchen intereſſant ſind.** Dem zu folge wird er über die Sitten der Menſchen in allen Ständen genaue Beobachtungen anſtellen, um ſie mit Wahrheit und Lebhaftigkeit abzubilden. Was er darinn tadelhaft findet, wird er durch feinen Spott zu beſſern ſuchen, was er ſchön und edel bemerkt, wird er in einem reizenden Licht zeigen, und wir werden durch ſeine Gemählde empfinden lernen, was in den Sitten frey, ſchön, edel, groß, und was darinn ungereimt, gezwungen, ſclaviſch, niedrig und lächerlich iſt. Wir werden unſre Zeitgenoſſen, und jeder ſich ſelbſt in einem Lichte ſehen, das uns verſtattet, ein unpartheyiſches Urtheil über unſre Sitten zu fällen. Er wird ſich ein Hauptſtudium daraus machen, die verſchiedenen Charaktere der Menſchen genau kennen zu lernen; er wird bemerken, wie dieſelben durch die Lebensart, durch die äußerlichen Verbindungen, durch den Wohlſtand, durch Pflicht und durch andere Umſtände modificirt werden. Er wird Charakter, Pflicht, Leidenſchaften und Situationen der Menſchen gegen einander in Streit bringen, und uns auf denſelben höchſt aufmerkſam machen. Oft wird er uns den Streit der Vernunft gegen die Leidenſchaften zeigen. Er wird ſowol dem Schalk als dem Heuchler die Maske abreißen, und beyde in ihrer wahren Geſtalt für unſer Geſicht bringen. Den rechtſchaffenen Mann aber wird er in den mancherley verworrenen Umſtänden des Lebens in einem Lichte zeigen, wodurch wir von Hochachtung gegen ihn durchdrungen werden. Alles Gegenſtände, die an ſich höchſt intereſſant ſind, und durch die Kunſt des Dichters es noch mehr werden. Dann werden ihm auch die mancherley Zufälle des menſchlichen Lebens, das Verhalten der Menſchen von verſchiedener Gemüthsart bey denſelben, eine ſehr reiche Quelle zu den intereſſanteſten Gemählden geben.

Der Stoff zur Comödie iſt ſo mannigfaltig, daß verſchiedene merklich von einander abgehende Arten dieſes Schauſpiels daher entſtehen können. Es würde nicht ohne Nutzen ſeyn, wenn dieſe Arten näher beſtimmt, und jeder Art beſondere Beſchaffenheit umſtändlich aus einander geſetzt würde. Diejenigen, darinn hauptſächlich alles auf die vollkommene Auszeichnung eines Charakters ankommt, könnte man **Comödien der Charaktere** nennen. Von dieſer Art haben wir ſehr viele: wie den Geizigen, den Ruhmräthigen, den Lügner, den Mann nach der Uhr, u. d. gl. Dieſe Gattung allein iſt an Stoff beynahe unerſchöpflich, da die Miſchung der Charaktere ſelbſt unendlich verſchieden iſt. Es ſind noch ungemein viel Charaktere, die, ob ſie gleich intereſſant ſind, von keinem Dichter beſonders behandelt worden.

Man hat für die Hiſtorienmahler aus der Geſchichte, aus den Dichtern und aus den Romanen intereſſante Scenen zu hiſtoriſchen Gemählden zuſammen geſucht: weit wichtiger wäre es für die comiſche Schaubühne, noch nicht behandelte merkwürdige Charaktere zu ſammeln.

Zu dieſer Gattung der Comödie iſt die Handlung ſo zu wählen, daß die Umſtände, in welche die Hauptperſon verſetzt wird, ihrem Charakter auf mancherley Weiſe entgegen ſtehen: der **Miſanthrop** muß, wie **Diderot** ſagt, ſich in eine **Coquette**, und **Harpagon** in ein armes Mädchen verlieben. Die meiſten Kunſtrichter wollen haben, der comiſche Dichter ſoll entgegengeſetzte Charaktere neben einander ſtellen, damit ſie ſich durch den Gegenſatz deſto beſſer heben: aber der angeführte ſcharfſinnige Mann hat gründlich gezeiget, daß dieſe Regel keinen Grund habe, und daß der Contraſt in dem Widerſtreitenden zu ſuchen ſey, das die Situationen, die vorübergehenden Leidenſchaften mit dem Charakter haben. Vornehmlich aber iſt dieſes wichtig, daß in ſolchen Stüken nicht mehr, als ein Hauptcharakter vorkomme, dem alles übrige untergeordnet ſey. Dieſes iſt eine Einheit, die noch weit weſentlicher iſt, als die Einheit der Zeit und des Orts. Die vollkommenſte Ausführung des Plans in einer Comödie dieſer Art würde dieſe ſeyn. Ein Menſch würde in eine Situation geſetzet, die einen völligen Conflikt mit ſeinem Charakter macht. Alſo müßte entweder der Charakter den Umſtänden nachgeben, oder in dieſen müßte durch die, dem Charakter gemäße Handlungen, eine ſolche Wendung hervorgebracht werden, daß der Charakter am Ende ſein Recht behielte; das iſt: entweder würde der Charakter über die Situation der Sachen, oder die Sachen über den Charakter den Sieg erhalten.

Es iſt leicht zu ſehen, wie ein ſolcher Plan, wenn er recht gut ausgeführet wird, ein immerwährendes Intereſſe vom Anfang bis zum Ende in der Handlung unterhält, und wie mannigfaltige Abwechslungen der Vorſtellungen noch überdem, durch die Nebenperſonen erwachſen würden. Etwas von einer ſolchen Behandlung ſieht man in dem Tartüffe des Moliere; aber ſein Geiziger iſt gar nicht nach dieſer Art behandelt, und auch dieſerhalb ſehr weit unter jenem. Denn den Charakter ſo behandeln, daß alle Augenblike eine neue, in der Haupthandlung nicht gegründete Situa-

Situation, die mit dem Charakter ſtreitet, entſtehet, giebt eine aus blos einzeln, keinen wahren Zuſammenhang habenden Scenen beſtehende Comödie. Es iſt allemal ein Fehler gegen die Einheit der Handlung, wenn der Dichter etwas anbringt, das nicht aus der Lage der Sachen in der Haupthandlung entſteht, wenn es gleich genau in dem Charakter der handelnden Perſonen iſt: denn es führet immer von der Haupthandlung ab. So iſt das, was Terenz im **Eunuchus** in dem erſten Auftritt der dritten Handlung anbringt, zwar gut, um den Charakter des **Thraſo** zu bezeichnen; aber es fällt ganz außer der Handlung.

Bey dieſer Art der Comödie kann man die Abſicht haben, durch ſeltſame Charaktere blos zu beluſtigen, oder häßliche verhaßt und verächtlich, oder edle und gute in ihrem liebenswürdigen Lichte zu zeigen. Alſo iſt die Comödie der Charaktere eines ſehr verſchiedenen Charakters und vieler Mannigfaltigkeit fähig.

Eine andre Art iſt die **Comödie der Sitten**, die zur Abſicht hat, ein wahrhaftes und lebhaftes Gemählde gewiſſer ſich auszeichnender Sitten, vor das Auge der Zuſchauer zu bringen. So kann man die Sitten des Hofes, die Sitten der Reichen, die Sitten ganzer Völker vorſtellen. Denn obgleich in allen Gattungen der Comödie Sitten vorkommen, ſo würde man doch von denjenigen mit Recht eine beſondere Gattung machen, die ſolche Hauptgemählde gewiſſer Sitten zum Hauptaugenmerk hätten. So iſt z. E. die in England mit ſo groſſem Beyfall aufgenommene **Beggars Opera** des **Gay**, darinn die Sitten des niedrigſten Standes der Menſchen, der herumſchweifenden Bettler, gemahlt werden. Die ſatyriſchen Schauſpiele der Griechen waren Comödien der Sitten, weil darinn die Sitten der Satyren abgebildet wurden.

Dieſe Art der Comödie iſt einer ſehr großen Annehmlichkeit und einer großen Mannigfaltigkeit des Charakters fähig. Die Sitten verſchiedener Stände und Völker gehören unter die angenehmſten und intereſſanteſten Gegenſtände der Betrachtung. Es giebt lächerliche, verwünſchte, aber auch naive, liebenswürdige, uns bis zur Entzükung reizende Sitten. Es kann auch nicht ſo ſehr ſchwer ſeyn, die Handlung ſo zu wählen, daß die Sitten, die gemahlt werden ſollen, durch dieſelben in einem guten Licht erſcheinen. Was für großen Nutzen ſolche Gemählde, ohne das Ergözende derſelben mitzurechnen, haben können, läßt ſich ſo leicht einſehen, daß es überflüßig wäre, dieſen Punkt aus einander zu ſetzen. Ein jeder ſieht, um nur ein einziges Beyſpiel anzuführen, wie wichtig es ſeyn könnte, die Sitten einer gewiſſen Claſſe der nichtswürdigſten Menſchen, ſo wie **Hogarth** dieſelben in den berühmten Kupferſtichen, die unter dem Harlots Progreſs bekannt ſind, vorgeſtellt hat, auf die Schaubühne zu bringen. Den Nutzen einer ſolchen Vorſtellung beſchreibet **Terentius** nach ſeiner Art fürtreflich, in folgender Stelle:

Id vero eſt, quod ego mihi puto palmarium
Me repperiſſe, quo modo adoleſcentulus
Meretricum ingenia et mores poſſet notare:
Mature ut cum cognorit, perpetuo oderit.

Quae dum foris ſunt, nihil videtur mundius,
Nec magis compoſitum quidquam, nec magis elegans:
Quae, cum amatore ſuo cum coenant, liguriunt.
Harum videre ingluviem, ſordes, inopiam,
Quam inhoneſtae ſolae ſint domi, atque avidae cibi
Quo pacto ex jure heſterno, panem atrum verrent:
Noſſe omnia haec, ſalus et adoleſcentulis *).

Dazu aber würde freylich erfodert, daß ſowol Dichter als Schauſpieler, große Zeichner und Mahler wären. Es ſcheinet, daß die Comödie der Sitten die wichtigſte Gattung des Drama ſey.

Eine andre Gattung könnten die Comödien ausmachen, deren Hauptabſicht iſt, eine einzige merkwürdige Situation in allem, was ſie Gutes oder Böſes hat, vorzuſtellen. Dahin gehörten ſowol allgemeine Situationen, wie die wäre, da ein Vater einige ungerathene Kinder hätte; die Situation eines dürftigen Menſchen; einer gewiſſen Lebensart; eines Standes; als auch beſondere Situationen, darein man durch gute oder ſchlechte Handlungen verſetzt worden.

Es ſcheinet eben nicht gar ſchwer, für jede Situation eine Handlung auszudenken, wobey der Dichter Gelegenheit bekommen könnte, die gewählte Situation in einem lebhaften Licht zu zeigen. Nichts aber würde mehr beytragen, das Gute und Böſe des menſchlichen Lebens lebhaft zu erkennen, als dieſe Gattung.

Die geringſte Art ſcheinet die Comödie zu ſeyn, darinn die Handlung weder in dem innern noch äußern Zuſtand der handelnden Perſonen gegründet iſt, ſondern durch ſeltſame Begebenheiten, wunderbare Zufälle und Verwiklungen intereſſant wird; da mancherley unerwartete, auſſerordentliche und zum Theil abentheuerliche Dinge nach einander erfolgen und Verwirrungen verurſachen, die den Geiſt in beſtändiger Aufmerkſamkeit unterhalten, und da die ganze Handlung durch eine unerwartete Auflöſung ein Ende erreicht. Dieſe Art iſt die leichteſte, und erfodert den wenigſten Verſtand. Denn es iſt ſehr leicht, eine Menge durch einander laufender Zufälle zu erdenken, die eine Handlung, die man eben hat vornehmen wollen, verwirren, und daher zu verſchiedenen ſeltſamen Verwiklungen Gelegenheit geben. Indeſſen iſt dieſe Gattung zur Beluſtigung und zur Abwechslung gut, und kann allerhand ſehr artige Scenen auf die Bühne bringen.

Aus dieſen wenigen Anmerkungen läßt ſich hinlänglich abnehmen, was für ein weites Feld einem comiſchen Dichter offen ſteht, was für mannigfaltiges Vergnügen und was für Nutzen dieſer Zweig der Kunſt geben kann.

Alle vorhergehenden Anmerkungen betreffen den Inhalt der Comödie überhaupt. Bey genauer Unterſuchung der Sachen würde ſich vielleicht zeigen, daß dieſelbe ihren Werth nicht ſowol von der Hauptmaterie, als von der guten Behandlung bekomme. Von dem beſten Stük, das jemals auf die Bühne gebracht worden, könnte mit Beybehaltung der Fabel, der Anordnung und faſt aller Umſtände, ein ganz ſchlechtes Stük gemacht werden: ſo wie etwa ein unverſtändiger Ueberſetzer aus der Ilias, mit Beybehaltung aller darinn vorkommenden Begebenheiten und Beſchreibungen, eine

*) Eunuch. Act. V. ſc. 4.

eine elende Epopee, oder ein ſchlechter Mahler nach dem beſten Gemählde des Raphaels eine Copey machen würde, die das Auge eines Kenners keinen Augenblik vergnügen könnte.

Hieraus läßt ſich abnehmen, daß die Erfindung und Einrichtung der Fabel und des Plans bey weitem nicht die Hauptſache ſey. Dieſe Dinge machen den Körper der Comödie aus, der allerdings ſeine gute Geſtalt und wolabgemeſſene Glieder, aber auch ein Leben und eine denkende und empfindende Seele haben muß. Dieſe zeiget ſich in den Reden, in den Geſinnungen und in den auf das genaueſte beſtimmten Eindrüken, welche die vorkommenden Sachen auf die Gemüther der handelnden Perſonen machen. Ein verſtändiger Zuſchauer beſucht die comiſche Schaubühne nicht ſowol wegen der merkwürdigen Situationen oder ſeltſamen Vorfälle, die darinn vorkommen, dergleichen er ſich in der größten Mannigfaltigkeit ſelbſt erdenken kann, als um den Eindruk zu beobachten, den ſie auf Menſchen, deren Genie und Gemüthsart etwas merkwürdiges hat, machen. Er will die Stellung, die Gebehrden, die Geſichtszüge der Perſonen, ihre Reden und jede Aeußerung einer, durch die Umſtände gereizten Seele, wahrnehmen.

Aus dieſen Betrachtungen entſtehen die wahren Regeln und Maximen, nach denen der comiſche Dichter zu arbeiten hat. Die allgemeinſte und wichtigſte Regel ſcheinet die zu ſeyn, daß alles, was die handelnden Perſonen reden oder thun, vollkommen natürlich ſey. Der Zuſchauer muß bey jeder dramatiſchen Vorſtellung vergeſſen, daß er etwas durch Kunſt veranſtaltetes ſehe; nur dann, wenn er gar keinen Begriff, weder von dem Dichter, noch von dem Schauſpieler, als Schauſpieler hat, genießt er die Luſt der Vorſtellung ganz. Sobald ihm das geringſte vorkommt, wobey er anſteht, ob der Dichter oder der Schauſpieler völlig in der Natur geblieben ſey, ſo wird er von dem Schauplatz der Natur auf eine durch Kunſt gemachte Bühne verſetzt, wo er aus einem Zuſchauer ein Kunſtrichter wird. Dadurch wird jeder Eindruk, den das Schauſpiel auf ihn macht, plötzlich geſchwächt, weil er aus einer würklichen Welt in eine eingebildete herüber gebracht wird*).

Wenn ſchon die Ungewißheit, ob jedes, was wir ſehen und hören, würklich vorhanden ſey, oder uns nur vorgeſpiegelt werde, eine ſo nachtheilige Würkung thut; wie vielmehr wird denn nicht das offenbar Unnatürliche beleidigen? Daher läßt ſichs erklären, warum wir ſo ſehr verdrießlich werden, wenn man die handelnden Perſonen will luſtig ſeyn laſſen, wo nichts zu lachen iſt, oder wenn der Dichter überhaupt etwas von uns erzwingen will; wenn er Einfälle, Gedanken und Empfindungen, die er etwa bey gewiſſen Gelegenheiten gehabt hat, andern Menſchen, die weder ſeine Sinnesart haben, noch ſich in ſeiner Lage befinden, in den Mund legen will. Was kann abgeſchmakter ſeyn, als daß **Plautus** z. B. einem ernſthaften Liebhaber, dem ſeine Schöne entriſſen worden, dieſen froſtigen Scherz in den Mund legt:

> Ita mihi in pectore et in corde
> facit amor incendium,
> Ni lacrumae os defendant, jam
> ardeat credo caput.

Jede

*) S. Natürlich.

Jede Rede, jedes Wort, das nicht auf die ungezwungenſte Weiſe aus der Gemüthsart der redenden Perſon, und den Umſtänden, darinn ſie iſt, folget, wird anſtößig.

Aber nicht blos die Gedanken, Empfindungen und Handlungen der Perſonen, ſondern auch der Ausdruk ihrer Reden muß höchſt natürlich ſeyn. Wir müſſen auf der Bühne jeden vollkommen ſo ſprechen hören, wie das Original, das er vorſtellet, ſprechen würde. Ein einziger zu hoher, zu gekünſtelter oder verſtiegener, oder nicht in dem Charakter der redenden Perſon liegender Ausdruk, kann einen ganzen Auftritt verderben. Beſonders muß dieſes Natürliche in dem Ton der Unterredung, da mehrere Perſonen mit einander ſprechen, getroffen ſeyn, wenn nicht das ganze Stük froſtig werden ſoll. Dieſes iſt eines der ſchwereſten Stüke der comiſchen Kunſt. Schon in dem gemeinen Umgang ſind gar wenig Menſchen, die in dem Ton der Unterredung etwas intereſſantes haben. Die meiſten drüken ſich langweilig, unbeſtimmt und ganz kraftlos aus. Daher kommt es oft, daß der Dichter, der es gern beſſer machen will, ins Unnatürliche, Gezwungene oder Methodiſche verfällt. Der in Deutſchland überhaupt noch ſo ſehr wenig ausgebildete gute Ton, und das wenig intereſſante in den täglichen Geſellſchaften, iſt vielleicht ein Hauptgrund des noch ſchwachen Zuſtandes unſerer Comödie. Wiewol es in dieſem Stük den Schauſpielern noch mehr, als den Dichtern mangelt. Folgende Anmerkungen des Horaz enthalten das Weſentliche, was über die Schreibart und den Ton in der Comödie kann geſagt werden.

Eſt brevitate opus, ut currat ſententia neu ſe
Impediat verbis laſſas onerantibus aures.
Et ſermone opus eſt modo triſti, ſaepe jocoſo
Defendente vicem modo Rhetoris, atque Poetae
Interdum urbani, parcentis viribus, atque
Extenuantis eas conſulto *).

So nothwendig es iſt, daß in dieſer Gattung jedes einzele natürlich ſey, ſo ſehr wichtig iſt es auch, daß alles intereſſant ſey. Wehe dem comiſchen Dichter, deſſen Zuſchauer während der Vorſtellung nur einen langweiligen Augenblik haben. Und doch kann die Handlung ſelbſt nicht in jedem Augenblik ihrer Dauer lebhaft oder merkwürdig ſeyn. Es kommen nothwendig geringere Auftritte, Nebenperſonen, kleinere, der Handlung keine Hauptwendung gebende Vorfälle, vor die Augen des Zuſchauers. Auch dieſe Nebenſachen müſſen, jede in ihrer Art, intereſſant ſeyn.

Man weiß, wie ſchlechte Dichter, und bisweilen auch gute, wenn ſie ſich vergeſſen, dergleichen weniger wichtige Sachen intereſſant zu machen ſuchen. Sie miſchen fremde epiſodiſche Scenen ein; ſie geben einigen Nebenperſonen poſſirliche Charaktere, damit ſie den Zuſchauer, ſo oft nichts zur Handlung gehöriges vorkommt, durch ihre Einfälle unterhalten können. Daher entſtehen die meiſten im Grund abgeſchmakten Auftritte zwiſchen ſchalkhaften Bedienten; daher haben ſich gewiſſe poſſirliche Charaktere, der Harlekin, der Scaramuz u. d. gl. als Dinge, die in jeder Comödie nothwendig wären, eingeſchlichen. Daß dergleichen epiſo-

*) Sermon. I. 10.

epiſodiſche Auftritte, etwa in den Häuſern, währender Zeit, da die Herrſchaft in einer intereſſanten Handlung begriffen iſt, vorfallen; oder daß auch bey den Hauptperſonen, in der Natur ſelbſt epiſodiſche Zwiſchenſcenen vorkommen, rechtfertiget den Dichter nicht, ſelbige mit in ſeinen Plan zu nehmen. Er ſoll uns die Dinge nicht ſo, wie ſie täglich geſchehen, mit allen gewöhnlichen oder ungewöhnlichen Nebenſachen, ſondern ſo, wie ſie zur lebhafteſten Beluſtiguug und zum volleſten Vergnügen eines Zuſchauers von Verſtand und Geſchmak geſchehen ſollten, vorſtellen.

Dieſer Fehler, die leer ſcheinenden Stellen der Handlung mit epiſodiſchen Gegenſtänden auszufüllen, ſo wie der andre, wodurch die Scenen langweilig werden, kommt insgemein von einem Mangel des Verſtandes und der guten Laune des Verfaſſers der Stüke her, der entweder dieſe weſentlichen Eigenſchaften eines comiſchen Dichters nicht im gehörigen Grad beſitzt, oder ſie bisweilen nicht anwendet. Wer in dieſem Fache glüklich ſeyn will, der muß mehr, als irgend ein andrer Künſtler, reich an Gedanken und Vorſtellungen ſeyn. Wenn ihm bey den, in dem Verlauf der Handlung natürlicher Weiſe vorkommenden Sachen, nichts beyfällt, als was jedem Menſchen dabey auch beyfallen würde, wenn ſein Verſtand nicht tiefer, als ein gewöhnlicher Verſtand, in die Sachen hineindringt, wenn das, was geſchieht, auf ſeine Einbildungskraft und Empfindungen keine andre, als gewöhnliche oder alltägliche Eindrüke macht: ſo mag er die Zuſchauer damit verſchonen; dieſe wollen auf der Schaubühne Menſchen ſehen, die bey allen Vorfällen, in allen Situationen und Umſtänden ſich von der Seite des Verſtandes, des Witzes oder der Empfindungen in einem intereſſanteren Lichte zeigen, als der gemeine Haufen der Menſchen. Dergleichen Menſchen aber hört und ſieht man immer gerne; denn wenn gleich die Geſchäfte und Verrichtungen, darinn man ſie ſieht, an ſich nichts intereſſantes haben, ſo werden doch die Auftritte durch ihre Art zu denken und zu empfinden intereſſant. Verſtand, Witz, Laune, Charakter, ſind Dinge, die überall, auch in den gemeineſten Auftritten des Lebens, unſre Aufmerkſamkeit reizen. Das geringſte, das ein poſſirlicher Menſch thut, beluſtiget; und ſo wird jedes Wort eines Menſchen von vorzüglichem Verſtand oder Witz, mit Vergnügen gehört. Daraus folget denn, daß auch die Nebenauftritte, wenn ſie nur würklich in der Handlung liegen, unterhaltend genug werden können. Es iſt ſo gar möglich, Auftritte, wo die Handlung völlig ſtille ſteht, die einigermaßen nur in fugam vacui, damit die Scene nicht ganz leer ſey, eingeführt werden, ganz wichtig zu machen. Man kann ſie dazu anwenden, daß man eine oder ein paar Perſonen ihre Gedanken über das, was bereits geſchehen iſt, oder über die gegenwärtige Lage der Sachen, oder über das, was noch geſchehen ſoll, über die Charaktere anderer Perſonen äußern läßt. Dieſe können Betrachtungen anſtellen, wodurch das Lehrreiche und Unterrichtende, das in der Handlung liegt, in dem helleſten Licht erſcheinet. Freylich muß der Dichter Verſtand genug haben, anſtatt des gemeinen und alltäglichen, feine und treffende Anmerkungen

kungen zu machen, die den moraliſchen oder philoſophiſchen Wahrheiten ein Licht und eine Kraft geben, wodurch ſie auf immer lebhaft und unvergeßlich bleiben. Dergleichen Scenen ſind die eigentlichen Stellen, wo die richtigſten Sentenzen, Maximen und Beobachtungen, die von allen verſtändigen Kunſtrichtern unter die wichtigſten Gegenſtände der Dichtkunſt gerechnet werden *), in ihrem vollen Licht erſcheinen können. Es iſt in der That kaum eine wichtige philoſophiſche oder moraliſche Wahrheit, oder Lebensregel, oder Beobachtung über Menſchen und Sitten, kaum eine von den praktiſchen Wahrheiten, die jeder Menſch beſtändig vor Augen haben ſollte, die der comiſche Dichter in ſolchen Auftritten nicht ſollte in einem Lichte zeigen können, in welchem ſie höchſt überzeugend und treffend ſind. Man ſehe unter andern, als ein Beyſpiel dieſer Sache, die fürtreffliche Scene, womit in dem **Perſer** des **Plautus** der dritte Aufzug anfängt. Ein niederträchtiger Schmaruzer will ſeine Tochter zu einem Schritt bewegen, den ſie verabſcheuet. Die verſchiedenen Vorſtellungen, die das Mädchen ihrem unwürdigen Vater auf die einfacheſte und naiveſte Art thut, enthalten verſchiedene wichtige Punkte der reineſten Moral, und ſind auf eine Art vorgetragen, die man ohne ſtarke Rührung nicht leſen kann. Wer eine Scene von comiſcher Handlung einer ſo reizenden, aus blos ruhigen Reden beſtehenden, wie dieſe iſt, vorziehen kann, muß gar wenig ſittliches Gefühl haben. Für Zuſchauer, die etwas höheres als Beluſtigung des Auges und der Phantaſie ſuchen, kann der ruhigſte Auftritt wichtig werden. Nur in dem niedrig Comiſchen muß jeder Augenblik mit Handlung angefüllt ſeyn.

*) S. Denkſprüche.

Ueberhaupt iſt die Comödie zu lehrreichen und unterrichtenden Auftritten von dieſer Art ſehr viel bequemer, als das Trauerſpiel. Tragiſche Auftritte und Begebenheiten äußern ſich in dem Leben ſelten; da hingegen täglich Geſchäffte vorfallen, denen Verſtand, Klugheit, Mäßigung der Leidenſchaften, Kenntniß der Welt, Rechtſchaffenheit, jede einzele Tugend, einen erwünſchten Fortgang geben, oder darinn das Gegentheil dieſer Eigenſchaften Verwirrung und Unordnung verurſachet. Jedem Menſchen, der blos in den gewöhnlichen moraliſchen oder bürgerlichen Verbindungen ſtehet, kommen faſt täglich Fälle vor, bey denen ſein Betragen gegen andere und ſeine ganze Art zu denken und zu handeln von einiger Wichtigkeit wird. So wie unſer Körper täglich verſchiedenen Zufällen ausgeſetzt iſt, ſo iſt es auch unſer moraliſcher Zuſtand: wir ſind keinen Tag vor Proceſſen, vor Beleidigungen, die man uns anthut, vor Zwiſtigkeiten mit andern Menſchen, vor Feindſchaften, vor Betrügereyen, ſicher; und kaum vergeht ein Tag, da wir nicht nöthig haben, um mancherley Verdruß oder Verwirrung zu vermeiden, bald aus Klugheit nachzugeben, bald mit guter Art ſtandhaft zu ſeyn, und andern Menſchen, die wir nicht beleidigen dürfen, oder doch nicht beleidigen wollen, entgegen zu handeln. Bald müſſen wir uns ſelbſt, bald andere beſänftigen; itzt andere von etwas überzeugen, dann von ihnen Vorſtellungen annehmen und mit Unpartheylichkeit unterſuchen; itzt andre Menſchen verſöhnen, dann uns verſöhnen laſſen;

laſſen; veniam dare petereque viciſſim.

Welcher Menſch von Vernunft und Nachdenken wird ſo gleichgültig, man möchte ſagen, ſo brutal ſeyn, daß er nicht wünſchte, für Geſchäffte und Vorfälle, von denen ſeine Ruhe, ſein guter Name, ſeine Ehre, und oft das ganze Glük ſeines Lebens abhängt, richtige und wolgezeichnete Muſter vor ſich zu haben, die ihm auf eine einleuchtende Art zeigen, was er hier zu thun und dort zu vermeiden habe? Vergeblich ſucht er in den Büchern der Moraliſten Unterricht und Rath; ſie reden zu allgemein, er wendet ihre Lehren nicht mit Zuverläßigkeit auf die ihm vorkommenden Fälle an. Nur die comiſche Bühne kann ihm für jeden Auftritt des Lebens die wahren Muſter des Guten und des Böſen, des Vernünftigen und Unvernünſtigen geben; dabey zeichnet ſie ihm die Fälle ſo genau mit allen Umſtänden beſtimmt vor, daß er nicht blos ſieht, was er zu thun hat, ſondern auch wie er es thun ſoll; ſie giebt ihm nicht blos das ſpekulative, ſondern auch das zum Leben allein nützliche praktiſche Urtheil.

Es kann niemand zweifeln, daß alle dieſe wichtige Gegenſtände, deren hier Erwähnung geſchieht, nicht die eigentliche Materie der Comödie ſeyen: alſo kommt es nur auf den Verſtand und das Genie des comiſchen Dichters an, durch eine gute Behandlung derſelben höchſt lehrreich, und folglich für nachdenkende Menſchen höchſt intereſſant zu ſeyn. Wie aber nach dieſen Begriffen die Comödie nichts anders iſt, als die praktiſche Philoſophie durch Handlungen ausgedrükt, ſo kann nur der mit Fortgang für die comiſche Bühne arbeiten, der außer den Talenten des Dichters, auch die Eigenſchaften eines wahren praktiſchen Philoſophen hat. Hier gilt es vorzüglich, was Horaz ſagt:

— Neque enim concludere verſum
Dixeris eſſe ſatis. —

Denn blos poetiſche Talente ſind zu ſolcher Arbeit von gar geringer Hülfe. Wer nicht das ganze ſittliche Leben des Menſchen mit Leichtigkeit überſieht, weſſen Blike nicht tief in die menſchliche Natur hineingedrungen, wer nicht die verborgendſten Winkel des Herzens erforſchet hat, wer nicht wahre Weisheit, Tugend und Rechtſchaffenheit in allen Geſtalten und Formen kennt, und nicht alle pſychologiſchen und moraliſchen Urſachen des Unverſtandes, der Unſittlichkeit und jeder Thorheit ergründet hat, der kann kein vollkommener comiſcher Dichter ſeyn.

Darum wundre man ſich nicht über die Seltenheit der zu dieſer Gattung erfoderlichen Talente. Nur die erſten Köpfe einer Nation haben Stärke genug, dieſes Feld zu bearbeiten. Noch kommt es hier nicht auf das Genie allein an; denn ohne große Erfahrung iſt es unzulänglich, den Foderungen der comiſchen Bühne genug zu thun. Die hiezu nöthige Kenntniß kann durch kein Studium im Cabinet erlangt werden: man muß, um ſie zu bekommen, nothwendig die Menſchen in ihren mannigfaltigen Verhältniſſen und in den mancherley Geſchäfften des Lebens geſehen haben, und auch ſelbſt mit in dieſelben verwikelt geweſen ſeyn. Wem dieſes mangelt, der kann ſeine ganze Lebenszeit alle Regeln der comiſchen Schaubühne ſtudirt haben, ohne eine wahrhaftig gute Scene her-

vor-

vorzubringen im Stande zu ſeyn. Die Regeln ſind nur für den gut, der die nöthigen Materien zu einer regelmäßigen Bearbeitung vorräthig hat.

Es wäre nach dem, was bereits hier und da in dieſem Artikel über die Natur der Comödie angemerkt worden, ſehr überflüßig, noch beſonders von ihrem Nutzen zu ſprechen, da aus dem angeführten ſchon hinlänglich erhellet, daß keine andere Dichtungsart ihr den Vorzug der Wichtigkeit ſtreitig machen könne. Daß die comiſche Bühne nirgends und in Deutſchland am wenigſten, das iſt was ſie ſeyn ſollte, iſt blos der Nachläßigkeit derer zuzuſchreiben, die das Schikſal der Künſte in ihren Händen haben, und die Wichtigkeit dieſer herrlichen Erfindung, die Menſchen zugleich zu beluſtigen und zu unterrichten, nicht einſehen. Dieſes benimmt aber der Wichtigkeit der Sache ſelbſt ſo wenig, als der ſchlechte Zuſtand der öffentlichen Anſtalten, wodurch die Bürger des Staats zur wahren Moralität, und die Jugend zur Zucht, Vernunft und Sitten ſollten angeführt werden, an dem die unbegreifliche Nachläßigkeit derer, die die Länder regieren, Schuld hat, dieſen Veranſtaltungen ihre Würde benimmt. Man ſieht die Bühne als eine Luſtbarkeit an. Da ſie es unſtreitig iſt, und, ohne von ihrer beluſtigenden Kraft das geringſte zu verlieren, einen höchſt wichtigen Einfluß zur Ausbreitung der Vernunft und Rechtſchaffenheit, zur Vertilgung der Thorheit und zur Heilung der Verderbniß haben kann: ſo iſt es eine eben ſo große Barbarey, ſich dieſer Vortheile nicht zu bedienen, als es ſeyn würde, ein Kriegsheer zu bloßen Luſtbarkeiten zu halten, und ihm deßwegen blos hölzerne Waffen zu geben.

Man hat keine zuverläßige Nachrichten von der Zeit und dem Orte der Erfindung des comiſchen Schauſpiels. Die Athenienſer eigneten ſich dieſelbe zu. Indeſſen hat **Ariſtoteles** ſchon angemerkt, daß man den eigentlichen Anfang und Fortgang deſſelben nicht ſo ſicher wiſſe, als den, welchen die Tragödie gehabt hat. Eben dieſer Philoſoph berichtet, daß **Epicharmus** und **Phormys**, beyde aus Sicilen, zuerſt eine beſtimmte Handlung in die Comödie eingeführt haben. In Athen aber ſoll **Crates**, der nur wenig Jahre vor dem **Ariſtophanes** gelebt hat, die förmliche Comödie, die eine Handlung hat, von jenen nachgeahmt haben. Vor ihnen mag ſie alſo irgend eine Luſtbarkeit geweſen ſeyn, wie die heutigen Faſtnachts- oder Aſchermittwochs-Luſtbarkeiten: wie denn faſt alle freye Völker zu allen Zeiten etwas dergleichen gehabt haben. Aus einer ſolchen Luſtbarkeit, wobey vielleicht, wie jetzo noch an verſchiedenen Orten geſchieht, von einigen zum Poſſenreißen aufgelegten Perſonen, öffentlich allerhand die Vorbeygehenden antaſtende Reden geführt worden, kann die Comödie ihren Anfang genommen haben. Die älteſte Form derſelben in Athen ſcheinet an noch nahe ein ſolches Poſſenſpiel zu gränzen. **Ariſtophanes** wirft ſeinen Vorgängern und ſelbſt ſeinen Zeitverwandten vor, daß ſie Gaukeleyen machen, um Kinder zum Lachen zu bringen, und daß ihre Stüke meiſt aus Poſſen beſtehen. Wir werden bald einen Umſtand bemerken, der dieſen ſchlechten Anfang der Comödie in völlige Gewißheit ſetzen wird. Es kann auch ſeyn, daß die

die Comödie ihren Urſprung von Freudenfeſten genommen, welche nach Einſammlung der Feldfrüchte einem freyen Volke ſo natürlich ſind. Allem Vermuthen nach ſind die erſten Luſtſpiele, aus denen hernach die völlige Comödie entſtanden iſt, blos perſönliche Satyren geweſen; vielleicht der Knechte gegen ihre Herren. Man kann um ſo viel weniger hieran zweifeln, da die förmliche Comödie anfänglich blos Perſonalſatyren zum Grund gehabt hat.

In Athen hat die Comödie ſich in drey verſchiedenen Formen gezeiget. Die **alte Comödie**, nach der erſten uns bekannten Form, iſt um die 82 Olympias aufgekommen. **Horaz** nennt drey Dichter, die ſich darinn hervorgethan haben; **Eupolis, Cratinus** und **Ariſtophanes**. Wir haben nur von dem letzten noch einige Stüke, woraus wir uns einen Begriff von dieſer Comödie machen können. Die Handlung iſt von würklichen, damals neuen Begebenheiten hergenommen, die Perſonen werden nach ihren wahren Namen genennet, und vermittelſt der Masken wurde ſogar ihre Geſtalt, ſo viel möglich, nachgeahmt. Sie führte lebende und ſogar bey der Vorſtellung gegenwärtige Perſonen auf. Dabey war ſie ganz ſatyriſch. Wer irgend eine wichtige Thorheit, es ſey in Staatsgeſchäfften oder in andern Angelegenheiten begangen, oder wer übel gehandelt, die Geſchäffte der Republik nicht gut geführt, oder wem ſonſt der Dichter übel gewollt hat, der wurde darinn öffentlich zur Schau ausgeſtellt und gemißhandelt. Selbſt die Regierung, die politiſchen Einrichtungen und die Religion wurden bisweilen verlacht. Horaz beſchreibt dieſen Charakter der alten Comödie auf folgende Weiſe:

Eupolis atque Cratinus, Ariſtophaneſque potae,
Atque alii quorum Comoedia priſca virorum eſt,
Si quis erat dignus deſcribi, quod malus aut fur,
Quod moechus foret, aut ſicarius, aut alioqui
Famoſus, multa cum libertate notabant*).

Demnach war dieſe Comödie eine beſtändige Satyre über die Sitten und Handlungen der Zuſchauer. Die mechaniſche Einrichtung der Fabel kommt dabey wenig in Betrachtung. Die Hauptſache waren die beißenden Spöttereyen über den Charakter und über die Aufführung der Athenienſer. Oft war der Inhalt allegoriſch: Wolken, Fröſche, Vögel, Weſpen, wurden als Perſonen eingeführt.

Man wundert ſich jetzo darüber, daß damals den Comödienſchreibern eine ſo ausgelaſſene Freyheit verſtattet worden, da es heute zu Tage einem ſehr übel bekommen würde, wenn er den geringſten Bürger auf der Schaubühne beſchimpfte. Insbeſondre kann man ſich kaum vorſtellen, daß Ariſtophanes ungeahndet das ganze athenienſiſche Volk, das iſt, ſeine Zuſchauer ſelbſt, gemißhandelt, ihnen ihre Narrheit auf die beiſſendſte Art vorgeworfen hat. Man hat gemeint, die Athenienſer hätten eine ſolche unwiderſtehliche Luſt an witzigen Spöttereyen gehabt, daß ſie es gut geheißen, auch wenn ſie noch ſo beleidigend geweſen, nur damit ſie lachen könnten. Der Pater **Brümoy** meinet, daß den Dichtern dieſe Freyheit aus Politik verſtattet worden, und daß die Vornehmen ſich gerne mißhandeln laſſen, damit das Volk über dem Lachen ver-

*) Serm. I. 4, 1-5.

vergeſſen möchte, ihre Aufführung ernſthafter anzuſehen. Aber alle dieſe Auflöſungen ſcheinen nicht hinlänglich zu ſeyn, und zum Theil ſind ſie falſch. Denn daß dem Volk ſelbſt die perſönliche Satyre anſtößig geweſen ſey, iſt daraus abzunehmen, daß dieſe Freyheit durch ein öffentliches Geſetz iſt eingeſchränkt worden. Daß es ſogar ſehr empfindlich geworden ſey, wenn ein Dichter ſich unterſtanden, die Regierung zu tadeln, ſieht man aus dem Beyſpiel des Dichters **Anaximandrides**, der zum Tode verurtheilt worden, wegen eines einzigen ſatyriſchen Verſes gegen die Regierung, der doch viel weniger ſagt, als tauſend Stellen des Ariſtophanes. Erwähnter Dichter ſoll in einer Comödie folgenden Vers des **Euripides**

Ἡ φύσις ἐβούλεθ᾽ ᾗ νόμων οὐδὲν μέλει.

auf folgende Weiſe parodirt haben:

Ἡ πόλις ἐβούλεθ᾽ ᾗ νόμων οὐδὲν μέλει.

Die Regierung hat es befohlen, und kehrt ſich nicht an die Geſetze.

Woher hatte denn Ariſtophanes ſo viel Freyheit?

Die wahre Auflöſung dieſer Sache ſcheinet aus der urſprünglichen Form und den erſten Rechten der Comödie herzuleiten zu ſeyn. Dieſe war dem Vermuthen nach, wie wir ſchon angemerkt, zuerſt nichts anders, als eine grobe Luſtbarkeit, die vermuthlich nur an **Bacchusfeſten** *) erlaubt geweſen, und darinn beſtanden, daß ein Trupp Luſtigmacher ſich an einem Ort hingeſtellt, oder vielleicht durch die Straßen der Stadt geſchwärmt, um die Vorbeygehenden mit Schimpfwörtern anzugreifen. Dieſer Muthwillen gehörte mit zu der Feſtfreyheit, und blieb hernach der ſogenannten alten Comödie; ſo daß Ariſtophanes auf der Schaubühne, an den feſtlichen Tagen, da die Comödien aufgeführt wurden, Dinge ſagen durfte, die er gewiß auf der Straße, oder an andern Tagen, ohne ſchwere Strafe nicht würde geſagt haben. Man konnte ihn deßhalb nicht belangen, weil ein Geſetz oder eine alte Gewohnheit dieſe Freyheit rechtfertigte. Dieſe Muthmaßung wird noch dadurch beſtättiget, daß die Freyheit der alten Comödie durch ein förmliches Geſetz aufgehoben worden, welches nicht nöthig geweſen wäre, wenn ſie nicht vorher durch ein Geſetz oder etwas eben ſo mächtiges, wäre gut geheißen worden.

Erwähntes Geſetz brachte die zweyte Form der Comödie auf, welche die **mittlere Comödie** genennt wird. Die nunmehr ariſtocratiſch gewordene Regierung in Athen verbot, würklich lebende Perſonen aufzuführen. Man ſtellte alſo wahre Begebenheiten unter verdekten oder fremden Namen vor, ſonſt behielt die Comödie die vorige beißende Art. Sie war alſo ſehr wenig von der erſten unterſchieden, weil die Handlung und Perſonen ſo geſchildert wurden, daß niemand ſie verkennen konnte. **Ariſtophanes** und andre, die in der mittlern Comödie geſchrieben haben, wußten alſo das Geſetz zu hintergehen, und blieben eben ſo ausgelaſſen wie vorher; nur mit dem Unterſchied, daß ihre Perſonen nicht mehr unter ihren wahren Namen erſchienen. Da alſo das Geſetz nicht kräftig genug war, die Ausgelaſſenheit der Dichter einzuſchränken,

*) S. Art. Ariſtophanes.

ken, ſo wurde endlich durch ein neues Geſetz die Art der Comödie völlig verändert.

Dieſes gab zu der **neuen Comödie** der Griechen Gelegenheit. Die durfte keine würkliche Begebenheit mehr zum Grund der Handlung nehmen. Die Perſonen und Sachen mußten erdichtet ſeyn, ſo wie ſie in der heutigen Comödie ſind. Da nun dergleichen erdichtete Begebenheiten ſehr viel weniger Reizung haben, als das Würkliche, was man ſelbſt erlebt hat, ſo mußten die Dichter den Abgang dieſer Reizung durch die künſtlichen Verwiklungen und alle mechaniſche Bearbeitung des Plans erſetzen. Dadurch wurde die Comödie erſt zu einem wahren Kunſtwerk, das nach einem Plan und nach Regeln mußte bearbeitet werden. Unter den Griechen hat **Menander** den größten Ruhm in der neuen Comödie erlangt, und, wie es ſcheint, fürtrefliche Meiſterſtüke auf die Bühne gebracht. Die Fragmente davon geben uns einen hohen Begriff von der Fürtreflichkeit dieſes Dichters, und laſſen uns den Verluſt ſeiner Werke deſto lebhafter empfinden.

Es ſcheinet, daß in dem eigentlichen Griechenland nur Athen die rechte Comödie gehabt habe. Ich beſinne mich nicht, irgendwo geleſen zu haben, wie lange ſie gedauret. Die Römer fiengen erſt viel ſpäter, nämlich im 514 Jahr der Stadt, oder in der 135 Olympias an, dieſe Spiele einzuführen. Sie wurden auch an heiligen Feyertagen geſpielt, und, wie **Livius** berichtet, als Mittel zur Verſöhnung der erzürnten Götter angeſehen *). Sie empfiengen ſie von den Etruskern. Bey was für einer Gelegenheit aber dieſe ſie eingeführt, oder von welchem Volke ſie nach Etrurien gekommen ſeyen, iſt unbekannt. Die erſten Comödiendichter in Rom waren **Livius Andronicus**, **Nävius** und nach ihm **Ennius**, welche zugleich Dichter und Schauſpieler waren. Die Form ihrer Comödie iſt unbekannt. **Cicero** urtheilte, daß die Comödien des **Livius** nicht könnten zum zweytenmal geleſen werden **). Kurz auf den Ennius folgten **Plautus** und **Cäcilius**; dieſe nahmen ihre Comödien, ſo wie **Terentius**, der nach ihnen gekommen iſt, aus den griechiſchen Dichtern der neuern Comödie, die ſie zum Theil frey überſetzten. Zu des **Auguſtus** Zeiten war **Afranius** vorzüglich der Comödie halber berühmt, von dem aber nichts übrig geblieben. Er unterſchied ſich vom **Terentius** darinn, daß ſeine Perſonen Römer waren, da jener nur griechiſche Perſonen aufgeführt hat.

Die römiſche Comödie wurde, nach der Verſchiedenheit der Perſonen, in verſchiedene Arten eingetheilt. Sie hatten Comoedias praetextatas, trabeatas, togatas und tabernarias. Die beyden erſten hatten ihre Namen davon, daß ſie Perſonen, die in den vornehmſten öffentlichen Aemtern ſtunden, und die ihrer Kleidung halber Praetextati und Trabeati hießen, vorſtelleten. Die Togata führte Perſonen in der Toga auf, welches die Kleidung der vornehmen Privatperſonen war. In der Tabernaria wurden die Perſonen aus dem gemeinen Haufen genommen. Von dieſer Comödie waren wieder zwey Arten, die Atellana, welche ihren Namen von der Stadt Atella hatte, und die Palliata von dem

*) Ludi ſcenici inter alia coeleſtis irae piacamina inſtituti dicuntur. Primi ſcenici ex Hetruria acciti.

**) Livianae fabulae non ſatis dignae quae iterum legantur. de Clar. Orator.

dem griechiſchen Mantel, womit die ſpielenden Perſonen gekleidet waren, alſo genennt.

Von dem erſten Anfang der neuen Comödie wiſſen wir wenig zuverläßiges. Wir vermuthen, daß entweder in Italien ſich etwas von der römiſchen Comödie durch alle Jahrhunderte der mittlern Zeiten erhalten habe, und daß nachher, da der Geſchmak wieder anfieng etwas empor zu kommen, die Comödie wieder nach und nach ſich der alten Form genähert habe. Es kann aber auch wol ſeyn, daß ſie bey einigen neuern Völkern ohne Nachahmung, ohngefähr ſo entſtanden iſt, wie ehemals in Griechenland. Es verlohnt ſich auch kaum der Mühe, in der Unterſuchung über den Urſprung und den Fortgang der Comödie unter den neuern Völkern, über das ſechzehnte Jahrhundert hinauf zu ſteigen, da man weiß, daß die Schaubühne dieſes Jahrhunderts nichts, als elende und ganz unförmliche Poſſenſpiele gezeiget hat. Indeſſen verdienet doch angemerkt zu werden, daß ſchon unter dem Pabſt **Leo** X. der berühmte **Machiavel** ein Paar Comödien verfertiget hat, in denen der Geiſt des **Terentius** nicht ganz vermißt wird, und daß ſogar eine noch ältere franzöſiſche Comödie, von der Gattung des niedrig Comiſchen, l'Avocat Patelin genannt, ſich noch bis auf dieſen Tag auf der franzöſiſchen Schaubühne erhält. Erſt mit dem ſiebenzehnten Jahundert bekam die Comödie wieder eine erträgliche Geſtalt; wiewol anfänglich die gröſte Schönheit derſelben in liſtigen Ränken, ſeltſamen Zufällen, Verkleidung und Verkennung der Perſonen, und in nächtlichen Abentheuern geſucht wurde. In dieſer Art haben ſich vorzüglich die ſpaniſchen Dichter hervorgethan.

Endlich kam um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Comödie in einer beſſern, und der Würde dieſes Schauſpiels anſtändigern, Geſtalt hervor. In Frankreich brachte **Moliere** Stüke auf die Bühne, davon verſchiedene werden geſpielt werden, ſo lange die comiſche Schaubühne ſelbſt beſtehen wird. Das gegenwärtige Jahrhundert hat die Comödien von ernſthaftem, zärtlichem und ins Traurige fallendem Inhalt hervorgebracht. Aber auch in dem höhern Comiſchen ſcheint man noch nicht überall das Vorurtheil, daß die Comödie ein Poſſenſpiel ſey, abgelegt zu haben, da man noch immer in den ernſthaften Stüken luſtige Bediente und näkiſche Cammermädchen antrifft.

Von der **Komödie** überhaupt handeln, auſſer dem, was Ariſtoteles, in ſ. Poetik, im 2ten, 4ten, 5ten u. a. Kap. (ſ. den Art. **Dichtkunſt, Poetik**) davon ſagt, unter mehrern, in **lateiniſcher** Sprache: Evanthii et Donati de Trag. et Comoedia Commentatiunculae, in dem 8ten B. S. 1682. des Gronovſchen Theſaurus, bey dem Weſterhovſchen Terenz, Hag. Comit. 1726. 4. 2 B. u. an andern Orten mehr. — L. Victoris Fauſti de Comoedia Libellus, bey dem Lindenbrogiſchen Terenz, u. a. a. O. m. — Io. Bapt. Caſalii de Trag. et Comoedia lucubratio, im 8ten B. S. 1598 des Gronovſchen Theſ. — De Comoedia, ejusque apparatu omni et partibus Comment. von Lil. Greg. Gyraldus, in ſ. Hiſtor. Poetar. Baſil. 1545. 8. S. 667 in den Eruditor. aliq. de Comoedia et comic. verſ. Comment. Baſ. 1568. 8. S. 1 u. f. und im 8ten B. S. 1474 des

des Gronovſchen Theſaurus. — Explicatio eorum omnium, quae ad Comoediae artificium pertinent von Franc. Robortelli, bey ſ. Explicat. in Libr. Ariſtot. de Poetica, Flor. 1548. f. 1555. f. — De comicis verſibus, Diatriba von Joach. Camerarius, bey ſ. Ausg. des Plautus, Baſ. 1551 und 1558. 8. in den Eruditor. aliquor. de Comoedia et comic. verſib. Commentat. . . . Baſ. 1568. S. 126. und im 8ten B. S. 1578 des Gronov. Theſ. — Ant. Viperani, in ſ. Poetica, Antv. 1579. 8. im 12ten ≈ 16ten Kap. des 2ten Buches, S. 112 u. f. De origine Com. deque ejus generibus, de notatione et definitione Comoediae; de forma Comoediae; de partibus Comoediae; Trag. et Com. inter ſe conferentur, quidquid ſit Tragicom. explicatur. — De Comoedia et Trag. ejusque apparatu omni et partibus, und De verſibus comic. tractatus, von Jul. Ceſ. Scaliger, aus deſſen Poetik (Gen.) 1561. f. gezogen, und in den angezeigten Comment. S. 32. ſo wie in dem 8ten Bande des Gronovſchen Theſ. S. 1494 abgedruckt — Ex Ariſtotele Ars comica, von Ant. Riccoboni, bey ſ. Poetica, Poeticam Ariſtotel. p. paraphraſim explicans . . . Vic. 1585. 4. — Diſputatio in qua oſtenditur, praeſtare Comoediam atque Tragoed. metrorum vinculis ſolvere, nec poſſe ſatis, niſi ſoluta oratione, aut illar. decorem ac dignitatem retineri, aut honeſtam inde voluptatem, ſolidamque utilitatem percipi, von Paolo Beni, Pad. 1600. 4. — Gegen dieſe Schrift iſt der Scenophylax . . des Luc. Scaranno, Ven. 1601. 4. gerichtet. — De Comoedia, Commentar. von Tarq. Gallucci, bey ſ. Vind. Virgil. Rom. 1621. 4. — Die 23te der Praelect. Poeticar. des Joſ. Trapp, Oxon. 1718. 4. — De Comoediis Epiſtol. von Marc. Ant. Ferrati, in ſ. Epiſtol. Ven. 1738. 4. S. 219. — Pro Comoedia commovente, ſcripſ. Chr. F. Gellert, Lipſ. 1751. 4. Deutſch, im 1ten St. von G. E. Leſſings Theatr. Bibl. und bey C. F. Gellerts Abh. v. d. Fabeln, Leipz. 1773. 8.

In italieniſcher Sprache: Giamb. Gyraldi Cintio, in ſ. Diſcorſi intorno all comporre de' Romanzi, delle Commedie etc. Ven. 1554. 4. — Ant. Minturno in ſ. Poet. Toſc. Ven. 1564. 8. S. 110 u. f. — Diſcorſo intorno all Componimento della Comedia, von Bern. Pino, bey der Erofilomachia des Sforza d'Oddi, Ven. 1586. 8. — Diſcorſo intorno alla compoſizione delle Comedie von Fabric. Sanſeverino bey der Komödie De' Furori des Niccola Degli Angeli, Nap. 1590. 12. — Diſcorſo in cui ..... ſi moſtra, come ſi poſſono ſcrivere lodevolmente le Comedie e le Trag. in proſa, e di molti precetti di cotal arte copioſamente ſi ragiona, da Agoſt. Michele, Vin. 1592. 4. — Riſpoſta (auf die vorhergehende, und die, unter den lateiniſchen Werken angezeigte Schrift des P. Beni) in difeſa dell metro . . . in particolare nelle Trag. e Comedie . . di Fauſt. Summo, Pad. 1601. 4. Auch handelt der ſechſte ſ. Diſc. poet. Pad. 1600. 4. davon. — Della Comedia, eine Abh. des Oraz. Marta, in ſ. Proſe, Nap. 1616. 4. — Udeno Niſieli, in ſ. Proginnasmi poet. N. 30. 31. 32. des dritten Bds. S. 79 u. f. N. 62 und 64. des vierten Bds. S. 182 und 186. und N. 13. 14. 15. des fünften Bds. S. 64 u. f. der Ausg. von 1695. — Adriano Politi, in ſ. Lettere Vin. 1624. 8. S. 335. — Giov. B. Sogliano, in den Annotazioni, bey ſ. Komödie L' Uccellatojo, Vin. 1627. 4. — Della Comedia, come cominciaſſe, delle

delle parti, dell fine e delle ſpecie di eſſe von Agoſt. Mascardi, der ſechſte Diſc. der parte prima ſ. Proſe volgari, Ven. 1630. 12. — Jl Partenio, Dial. da Giov. Bat. Savaro del Pizzo, R. 1655. 4. (Zur Vertheidigung der Komödie in Verſen.) Didaſcalia, ovvero Dottrina comica di Gir. Bartolomei . . . Fir. 1658. 4. — Della Comedia Italiana, e delle ſue regole ed attinenze, conferenze tra un Cavaliero, e l'autore delle lettere critiche, Ven. 1752. 8. von Joſ. Ant. Conſtantini. — Oſſervaz. contro critiche ſopra un Trattato della Comedia Ital. . . . Ven. 1752. 8. von Giov. Ant. Bianchi, unter dem Nahmen Lauriſo Tragienſe. — Della forza comica, Mant. 1782. 8. von Giamb. Gherardo d'Arco. — Der 2te Th. des 3ten Bdes. der Stor. e Ragione d'ogni Poeſia, des Xav. Quadrio, Mil. 1744. 4. handelt, theoretiſch und hiſtoriſch, von dem Luſtſpiel, und den verſchiedenen Arten deſſelben. —

In ſpaniſcher Sprache: Nueva arte de hazer comedias en eſte tiempo por Frey Lopo de Vega Carpio in ſ. Rimas humanas, Mad. 1602. 4. frzſch. unter dem Titel, Nouvel pratique du Théatre von dem Abt Charnes, in den Pieces fugit. d' hiſt. et de litter. Par. 1704. 12. — Idea de la Comedia de Caſtilla, por Joſ. Pellizer de Salas de Tovar. Mad. 1639. 4. — Diſſertation, o Prologo ſobre las Comedias de España, von Ant. Naſarre y Ferriz, vor den Comedias y Entremeſes di Mig. de Cervantes Saavedra, Mad. 1749. 4. 2 Bd. —

In franzöſiſcher Sprache: Du caractere et de l'inſtruction de la Comédie, von L. de Balſac, in ſ. W. Par. 1664. 12. — Projet d'un traité ſur la Comédie, von Fenelon, in der Lettre à Mrs. de l'Acad. franc. oder den Reflex. ſur la Rhetor. et ſur la Poet. S. 57 der Amſterd. Ausg. von 1730. — Reflex. ſur nos Comédies franc. excepté celles de Molière, et ſur les Comédies italiennes et francoiſes, von Ch. de St. Evremont, in dem 3ten Bde. der Samml. ſ. W. Lond. 1725. 12. — Du Bos in ſ. Reflex. crit. ſur la Poeſie, et ſur la Peint. Sect. XXI. Du choix des ſujets de la Comédie. Où il en faut mettre la Scène. Des Comed. Rom. S. 151 des 1ten Bds. der Dresdn. Ausg. — Diſc. ſur la Comédie, ou Traité hiſtor. et dogmatique des Jeux de Théatre, et autres divertiſſemens, p. P. le Brun, Par. 1731. 12. — Obſervat. ſur la Comédie, et ſur le genie de Molière, p. L. Riccoboni, Par. 1736. 12. — Lettre ſur la Melanide, Par. 1741. 12. (Zur Vertheidigung des rührenden Luſtſpieles) — Ch. Batteux, in dem Cours de Belles Lettres, T. II. Sect. 2. Art. 3. S. 311 der Ausg. von 1755. und ebend. S. 379 der Raml. Ueberſ. 4te Aufl. — Reflex. ſur le Comique larmoyant, p. Mr. M. d. C. (Chaſſiron) Par. 1749. 8. und im 3ten Bde. des Rec. de l'Acad. de Rochelle; deutſch im 1ten St. S. 1 u. f. von Gotth. Ephr. Leſſings theatral. Bibliothek. — Le bâtard legitimé, ou le triomphe du Comique larmoyant, Par. 1751. 12. von Garnier. Louis Racine in dem 5ten Kap. des 3ten Bds. ſ. Remarques ſur les Trag. de Jean Racine, S. 130 der Amſterd. Ausg. von 1752, unter der Aufſchrift: En quoi conſiſte le plaiſir de la Comedie et de ce ſel qui aſſaiſonnoit les Comed. grecques. — Das 16te Kap. im 2ten Bde. von Fr. Marmontels Poet. franc. S. 471. Par. 1763. 8. — De la nature et des fins de la Comédie von Ch. Batteux, in den Mém. de l'Acad. des Inſcript. und in den Quatre Memoires de Mr. l'Abbé

Batteux . . . Geneve (Berl.) 1781. 8. S. 155. — De l'art de la Comédie, ou Detail raiſonné des divers parties de la Comédie et de ſes differens genres . . . p. Mr. de Cailhava, Par. 1772. 8. 4 B. (Nur die beyden erſten Bände gehen eigentlich die Theorie der Komödie überhaupt an; der erſte handelt, in 31 Kap. Du choix d'un ſujèt; de l'etat, de la fortune, de l'age, du rang, du nom des perſonnages; du choix du lieu de la ſcène; du choix du titre; des vers et de la proſe de la Comédie; des prologues; de l'expoſition; de l'action; du noeud, des incidens; du point où doit commencer l'action d'une fable comique; de la diction; du dialogue; des ſcènes; de la liaiſon des ſcènes; des monologues; des actes; de l'entr'acte; de l'art de prevenir les critiques; de la decence et de l'indecence; de la gradation; des unités; de l'amour; de l'interêt; des reconnoiſſances; des tableaux; de l'illuſion théatrale; de la vraiſemblance; des aparté; du comique, du plaiſant, des cauſes du rire; des mépriſes, des equivoques, de ce qu'on appelle qui proquo; des ſurpriſes; de la cataſtrophe et du dénouement; und der zweyte, in 43 Kap. Des différentes genres (de la Comédie) en général; des coméd. heroiques; des pieces à ſpectacle; des coméd. ballets; des pièces a ſcenes detachées; des pièces à ſcenes detachées dans leſquelles une divinité préſide; des coméd. allegoriques; du genre gracieux; du genre larmoyant; des pièces d'intrigue en général; des pièces intrig. par un valet; des pièc. intrig. par une ſoubrette; des pièc. intr. par les maitres; des pièc. intrig. par pluſieurs perſonnages; pièc. intrig. par une reſſemblance; pièc. intrig. par un evenement ignoré des acteurs; pièc. intrig. par une choſe inanimée; pièc. intrig. par des noms; pièc. intrig. par un deguiſement; pièc. intr. par le hazard; du genre mixte; des pièc. à caractère; de ce que nous entendons par caractère; du choix des caractères; des caract. generaux; des caract. nationaux; du caract. des profeſſions; les caract. des hommes n'ont pas plus changé, que ceux des profeſſions; des caracteres propres aux perſonnes d'un certain rang; des caract. propres à tous les rangs; des caract. de tous les ſiècles et de ceux du moment; des caract. principaux ou ſimples, des caract. acceſſoires, des caract. composés; examen de quelques caractères; on peut faire uſage de tous les caractères; du contraſte des caractères; de l'oppoſition des caractères; du titre des pièces a caractère; de l'expoſition des caracteres; de l'action dans les pièces à caractere; du denouement des pièces à caractere; des epiſodes, manière de les lier aux caract. principaux et de placer les caractères acceſſoires, embonpoint d'une pièce; de l'art d'epuiſer un ſujet, un caractère; du but moral. Die beyden folgenden Bände enthalten Unterſuchungen über die Nachahmungen Molieres und einiger andern franzöſiſchen, neuern komiſchen Dichter. Die Ueberſchriften der Kap. verſprechen mehr, als die Kap. enthalten; tief eingedrungen iſt der Verf. nirgends; indeſſen iſt ſein Werk denn doch das ausführlichſte, was über die Komödie geſchrieben worden iſt. Eine neue Ausg. erſchien 1786. 8. 2 B.) — Domairon, im 2ten B. S. 226 f. Principes generaux des belles lettres, Par. 1785. 12. 2 B. —

In engliſcher Sprache: Diſſertation on Comedy, Lond. 1750. 8.

8. — R. Hurds Abhandlung über die verſchiedenen Gebiete der dramatiſchen Poeſie, bey ſ. Commentar über die Epiſtel des Horaz an die Piſonen und an den Auguſtus, Lond. 1753 und 1766. 8. 3 B. Deutſch, im 2ten B. S. 25 u. f. der Eſchenburgiſchen Ueberſ. in vier Abſchn. über das Gebiet der Trag. und Komödie; Ueber das Genie der Komödie; über Fontenelle's Begr. von der Komödie; über das Gebiet des Poſſenſpieles. — Das 4te Kap. in Th. Wilkes General View of the Stage, Lond. 1759. 8. handelt, S. 37 u. f. of Comedy, its end etc. — Das 2te Kap. in der Art of poetry on a new plan Lond. 1761. 8. 2 B. B. 2. S. 160 (von geringer Bedeutung) — On the Province of Comedy von J. Aikin, in ſ. Miſcell. Pieces, Lond. 1773. 8. Altenb. 1775. 8. — Das 14te bis 29te Kap. in W. Cooks Elements of dramatic Criticism, Lond. 1775. 8. S. 118 u. f. Of Tragi-comedy; of the origin and progreſs of comedy; of the laws of comedy, etc. — Eſſay on Comedy, by B. Walwyn, Lond. 1782. 8. Deutſch vor dem 28ten B. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — H. Blair, in der 47ten Vorleſ. des 2ten Bds. ſ. Lectures on Rhet. and Belles Lettres, S. 528 der Ausg. von 1783. 4. 2 B. —

In **deutſcher** Sprache: In J. C. Gottſcheds Verſuch einer kritiſchen Dichtkunſt, handelt das 11te Kap. des 2ten Th. von Komödien — Verſuch eines Beweiſes, daß eine gereimte Komödie nicht gut ſeyn könne, von G. B. Straube, im 23ten St. der Beyträge zur krit. Hiſtorie der deutſchen Sprache. — Schreiben über die Komödie in Verſen, von Joh. El. Schlegel, ebend. im 24ten St. und auch im 3ten Bde. ſ. W. S. 65. — Andre Vertheidigung der nicht gereimten Komödie, im 26ten St. der gedachten Beyträge. (Eine tiefer gehende Unterſuchung über dieſe Materie findet ſich in J. J. Engels Ideen zu einer Mimik, Th. 2. Br. 34.) — Unterſuchung, ob man in den Luſtſpielen den Character übertreiben ſolle, in den Beytr. zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. S. 266. — Von den Perſonen und Vorwürfen der Komödie, von M. C. Curtius, bey ſ. Ueberſ. der Poetik des Ariſtoteles, Han. 1753. 8. — Vom Verfalle des Komiſchen im Luſtſpiel, ein Aufſ. im 8ten B. der Unterhaltungen, Hamb. 1769. 8. und auch, wofern ich mich nicht irre, im 3ten Bde. der Litter. Chronik, Bern 1788. 8. — J. A. Eberhard, in ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſchaften, Halle 1783. 8. S. 198 u. f. — J. J. Eſchenburg, in ſ. Theorie und Litterat. der ſch. Wiſſenſch. S. 225 der Aufl. von 1789. — Ueber den Zweck des Luſtſpieles, eine Abh. von J. F. Jünger, vor ſ. Luſtſp. Verſtand und Leichtſinn, Leipz. 1786. 8. — C. Meiners, im 16ten Kap. S. 170. ſ. Grundriſſes der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch. Lemgo 1787. 8. —

S. übrigens die, bey dem Art. **Drama** angeführten Schriften, als welche, größtentheils, im Ganzen hieher gehören. —

Der Urſprung des Luſtſpieles ſelbſt liegt, meines Bedünkens, in dem natürlichen Hange des Menſchen, etwas anderes, als er wirklich ſelbſt iſt, vorzuſtellen. Dieſer Hang offenbart ſich, ſo bald ſeine Einbildungskraft in Thätigkeit geſetzt wird; und dieſem gemäß finden wir bey öffentlichen Feyerlichkeiten und Luſtbarkeiten, vorzüglich aber, wie es ſich von ſelbſt verſteht, bey religiöſen Feyerlichkeiten, und alſo ſchon in dem roheſten Zuſtande der Menſchheit, allenthalben die erſten Keime aller Arten des Drama. Jedes Volk hat wenigſtens der

etwas ihm ähnliches aufzuweiſen, und bey jedem iſt es, urſprünglich, mit der Religion verbunden, oder eine religiöſe Luſtbarkeit geweſen. Freylich aber ſchreibt das Luſtſpiel der neuern, gebildeten, Völker (als welche hier vorzüglich nur in Betracht kommen) ſich, in ſeiner beſſern Geſtalt, eigentlich von einem einzeln Volke her. Obgleich, nähmlich, jedes derſelben, urſprünglich, ſeine, ihm eigenthümlichen Feſtlichkeiten gehabt, und jene Keime ſich auch, nach Maßgabe der Art und der Grade ſeiner Geiſtesbildung, ſehr verſchiedentlich gezeigt, und ſehr mannichfaltig entwickelt, ſo wie, durch ſeine beſondre Verfaſſung, durch ſeinen Zuſtand der Sitten, u. d. D. m. gleichſam ihre beſondre Farbe erhalten haben: ſo iſt doch die griechiſche Komödie ſichtlich das Muſter ihres Luſtſpieles geweſen, und hat ihm dieſe ſeine beſſere Geſtalt gegeben. Schon durch die gewöhnliche Benennung deſſelben (**Komödie**) wird dieſes erwieſen. Mag das Wort von Schmauſſen, Singen, Tanzen, oder von Dorfſchaft gebildet ſeyn; es zeigt immer ſeinen Urſprung bey dieſem Volke an; und mehrere Beweiſe hiefür werden ſich in der Folge finden. Nicht, daß es, bey den Griechen, ſogleich in ſeiner Vollkommenheit erſchienen wäre. Jener erſte Keim deſſelben glich hier, ſo wie bey andern Völkern, demjenigen, was es nachher geworden iſt, ſehr wenig. Es war die allmählige Frucht roher, aus dem Stegreif gemachter, Spottlieder, welche von gemeinen Landleuten, in Thierhäute gehüllt, und das Antlitz mit Weinhefen beſchmiert, bey den Feſten des Bachus geſungen, oder vielleicht luſtiger Schwänke, und Erzählungen von lächerlichen Vorfällen, welche zwiſchen die, von andern geſungenen Lieder eingemiſcht wurden, (S. Ariſtot. Poet. c. 3 und 4. Horaz an die Piſonen, V. 275. Athenäus Deipnos. Lib. II. S. 40. Lugd. B. 1657. f. und die Commentatoren der erſten.) und die mit der ſpätern eigentlichen Komödie nichts gemein hatten, als daß die Sänger, unter angenommenen, oder andern, fremden Geſtalten, über die Thorheiten und Gebrechen Andrer Lachen erwecken wollten. Daß diejenigen, welche auf dieſe Art ihre Fröhlichkeit ausließen, dabey, mehr oder weniger, maskirt auftraten, das heißt, ſich in lächerliche Weſen, in Satyren, verkleideten, und ſo wohl durch das, was ſie über- oder von Andern ſagten, als durch das, was ſie ſelbſt vorſtellten, zu beluſtigen ſuchten, erhellt zur Gnüge daraus, daß alles dieſes bey den Feſten eines Gottes vorfiel, zu deſſen Gefolge die Weſen dieſer Art gehörten, und daß das nachherige **Satyrſpiel** (als deſſen Grundlage, der Chor, aus dergleichen Weſen beſtand) allgemein für die allerälteſte Art des griechiſchen Drama ausgegeben wird. (S. Caſaub. de Satyr. Poeſ. c. 1. S. 17 u. f. Ed. Ramb.) Auch fanden dergleichen Verkleidungen noch viel ſpäter Statt, (S. Euripid. Bacchae, S. 111 u. f. Phoen. V. 798 und den Scholiaſten zu dieſer Stelle) ſo wie, in viel ſpätern Zeiten noch, dieſe Feſte mit ausgelaſſenen Spöttereyen verbunden waren (S. Ariſtoph. Ran. vorzüglich V. 387 u. f.) Indeſſen hatte die Feyer derſelben doch ſchon etwas dramatiſches. Wahrſcheinlicher Weiſe wurden in den, bey ihr üblichen Tänzen, die beſondern Veranlaſſungen zu dieſen Feyerlichkeiten, oder ſonſt irgend eine der Begebenheiten des Bachus, dargeſtellt, oder ſollten doch durch ſie dargeſtellt werden, und das Ganze war alſo ſchon, wenn nicht eine Handlung, doch ein Schauſpiel, welches durch lächerliche Perſonen, gleichſam aufgeführt wurde, und mit Verſpottung von Thorheiten und Gebrechen Anderer verknüpft war. Freylich aber wollten

die Darſtellenden noch nicht ſo wohl **über**, als **durch** ſich, und nur über **Andre**, Lachen erwecken; und auf dieſe Art entſtand das ſatyriſche Drama, welches alſo, und wenn wir den Begriff von Luſtſpiel im weiteſten Umfange nehmen, als die **älteſte** oder **erſte** Gattung deſſelben in Griechenland anzuſehen iſt, und auch noch in ſpätern Zeiten dieſen Charakter beybehielt. (S. Caſaub. a. a. O. c. 3. S. 91 u. f. und die fernere Geſchichte deſſelben, bey den Art. **Satyriſches Schauſpiel** und **Trauerſpiel.**) Aus ihm entwickelte ſich, Zweifelsohne ſehr bald, und wenigſtens ehe als es zu derjenigen regelmäßigen Geſtalt gelangte, in welcher wir es in dem Cyklopen des Euripides finden — — die **zweyte** Gattung des Luſtſpieles, oder die **eigentliche griechiſche Comödie**, das heißt, die Vorſtellung ſolcher Perſonen, welche **über ſich** Lachen erregen ſollten, als wodurch die letztere, meines Bedünkens, ſich eigentlich von dem erſten unterſcheidet, ob die Kunſtrichter gleich ſie bis jetzt dadurch noch nicht von ihm unterſchieden haben. In ihr treten nemlich diejenigen **ſelbſt** auf, welche, urſprünglich, bey jenen Feſten nur von andern verſpottet wurden; oder ſie beſteht vielmehr aus belachenswerthen Perſonen, und jenes beſtand nur aus lächerlichen. Wer aber zuerſt Menſchen, **in eigener Perſon**, Dinge ſagen, oder thun ließ, welche ſie den Zuſchauern lächerlich machen mußten, oder bey welcher der verſchiedenen griechiſchen Völkerſchaften dieſes zuerſt geſchah, läßt ſich nicht mit Gewißheit beſtimmen. Zwar gedenkt Ariſtoteles (Poet. c. 5.) ausdrücklich des Epicharmus und Phormis unter den Sicilianern, und des Krates unter den Athenienſern, als der Erfinder deſſen, was die Handlung der Comödie, oder die Fabel derſelben, heißt; und Suidas und der noch ungedruckte Commentator des Thrac. Dionyſius (ſ. R. Bentleii Opuſc. philol. Lipſ. 1781. 8. S. 257 u. f.) nennen den Suſarion von Megara als Urheber der Comödie; allein wahrſcheinlicher Weiſe waren mit jenen Erzählungen von lächerlichen Vorfällen, und mit jenen Verſpottungen von andern, ſchon Nachahmungen der Thorheiten und Gebrechen derſelben, in ſo fern ſich dieſe ſinnlich machen ließen, verbunden; und hiemit war der erſte Schritt auch zu der Bildung **dieſes** Drama gethan. Der zweyte mußte nun von ſelbſt bald erfolgen. Es war ſehr natürlich, daß diejenigen, welche bis jetzt nur lächerliche Vorfälle von andern erzählt hatten, dieſe endlich von ſich ſelbſt erzählten, oder ſich ſelbſt zuſchrieben, und ſo die bloße Erzählung in das ungefähr, was wir jetzt Monolog nennen, oder ſich ſelbſt in diejenige Perſon verwandelten, welche ſie lächerlich machen wollten. Der Vorfall wurde dadurch anſchaulicher, und mußte folglich mehr Vergnügen erwecken. Daß ſich dieſes vollkommen mit den Fortſchritten des Drama überhaupt verträgt, ſieht man noch an der Art und Weiſe, mit welcher ſich die Hekuba, die Phönizierinnen, die Bachantinnen, und a. St. m. des Euripides eröfnen. Wenn auch das vollkommen von dieſen Eröfnungen gilt, was Leſſing (Dramat. No. 48 und 49) behauptet hat: ſo zeigen ſich doch ſichtlich die erſten Anfänge der dramatiſchen Kunſt darinn. So gut, wie Polydor, z. B. die Zuſchauer berichtet, woher er kommt, und wie er dahin gekommen iſt, u. ſ. w. eben ſo gut konnte auch eine andre Perſon eine **ganze**, luſtige oder lächerliche Geſchichte von ſich den Zuſchauern mittheilen; und brachte dieſer Art der Erzählung ſchon dem eigentlichen Drama näher, wenn ſie die, jedem darin berührten Vorfall gemäße Empfindung immer auszudrücken, und diejenigen, welche ſie darin redend oder handelnd einzuführen ge-

nöthigt war, oder einzuführen für gut fand, durch Geberde und Ton der Stimme nachzumachen ſuchte. Genug, daß dadurch allein begreiflich wird, wie das Drama, anfänglich, nur **Einen** Schauſpieler haben, oder nur aus **Einer** Perſon beſtehen, und doch ſchon **Drama** heißen konnte. Auch wiſſen wir aus der Art und Weiſe, wie, z. B. vordem die Paſſion in der chriſtlichen Kirche abgeſungen wurde, und wie, dem Loubere zu Folge (Deſcript. du Royaume de Siam. Amſt. 1714. 8. 2 B.) die Chineſiſche Comödie geſpielt wird, daß Erzählung und Drama ſich vereinen laſſen, und bey rohen Völkern immer mit einander vereint ſind. Und wie hätte denn auch erſt Krates die Comödie in dramatiſche Form gebracht, wenn die Erfinder der komiſchen Masken, und Prologen, ſo wie diejenigen, welche zuerſt mehrere komiſche Schauſpieler einführten, unbekannt waren? Noch mehr erhellt dieſes aus dem, was Ariſtoteles von dieſem Dichter ſelbſt ſagt. Er ſoll zuerſt von der jambiſchen Art der Comödie (ἰαμβικῆς ἰδέας) abgegangen ſeyn; und wenn man nun auch nicht aus einer andern Stelle in den Schriften des Philoſophen (De Republ. Lib. VII. c. 17.) wo, **Jamben** und Comödien zu **ſehen**, den Knaben unterſagt wird (τοὺς δὲ νεωτέρους οὔτ' ἰάμβων, οὔτε κωμῳδίας θεατὰς νομοθετητέον) ſchließen will, daß es, noch zu ſeiner Zeit, eine beſondre **dramatiſche** Dichtart, Jamben genannt, gegeben habe: ſo läßt jener Ausdruck, im Zuſammenhange, ſich wenigſtens doch nicht auf das, was ſonſt auch durch Jamben bezeichnet wird, auf bloße Satire, ziehen. Ferner ſoll Krates den Inhalt und die Fabel der Comödie zuerſt **allgemein** gemacht haben (καθόλου ποιεῖ λόγους ἢ μύθους); folglich muß dieſe Fabel, wenn er eine ſolche Veränderung mit ihr vornehmen ſollte, denn doch vor ihm ſchon da, oder die Thorheiten und Gebrechen, welche verſpottet wurden, müſſen ſchon, wie nur blos Freywillige (ἐθελονταὶ) aus dieſer Verſpottung eine Luſtbarkeit machten, in Handlung geſetzt, und die Comödie eine Art von Kunſtwerk geweſen ſeyn. Auch iſt es ja höchſt wahrſcheinlich, daß bey jenen Feſten ſich, ſehr bald, gewiſſe Perſonen gleichſam mit Vorrecht zu dieſer Luſtigmacherey anmaßten, und ſo zum voraus auf Mittel zu der Erreichung ihres Endzweckes ſannen, oder eine Art von Entwurf zu ihren Poſſen machten, und eine Art von Plan hinein brachten. Von der übrigen Beſchaffenheit dieſes dramatiſchen Volksſpieles iſt uns aber nichts weiter bekannt; aus den, dem Krates zugeſchriebenen Verbeſſerungen deſſelben, und aus dem, dem Worte καθόλου zum Grunde liegenden Begriffe (S. Leſſings Dramaturgie, No. 89 u. f.) läßt ſich nur ſchließen, daß ſein Inhalt aus einer beſondern, wirklichen Begebenheit beſtand. — Mit etwas größerer Gewisheit laſſen ſich die Eigenheiten der, daraus entſprungenen, ſo genannten **ältern**, griechiſchen Comödie beſtimmen. Schon die angeführten und einige Stellen mehr des Ariſtoteles (als Kap. 9. wo von der Benennung der Perſonen die Rede iſt) hätten die Kunſtrichter lehren ſollen, daß nicht, wie ſo viele unter ihnen geſagt haben, die Fabel dieſer Comödie eine eigentliche wirkliche Begebenheit, oder daß ſie durchaus perſönlich war. Sie enthielt nur Anſpielungen auf dergleichen Begebenheiten, wurde nur dadurch veranlaßt. Noch mehr iſt dieſes an den übrig gebliebenen Stücken zu ſehen. Sicherlich hat Sokrates ſich nie, in einem Korbe, in die Luft empor ziehen laſſen, um deſto ruhiget und freyer nachzudenken, oder ſich mit ſeinen Vorſtellungen von der Erde loszureiſſen, und zu höhern Gegenſtänden zu erheben; noch haben Aeſchylus und

Euri-

Euripides ihre Verſe auf einer Wagſchaale abwiegen können, um den gegenſeitigen Werth derſelben zu entſcheiden. Ueberhaupt iſt die gewöhnliche Abtheilung der griechiſchen Comödie in dreyerley verſchiedene Arten, mancherley Schwierigkeiten unterworfen. Auch hier, wie allenthalben, giebt es nicht genaue, beſtimmte Gränzen; die verſchiedenen Arten fließen in einander. Was wir, mit einiger Gewisheit wiſſen, iſt, daß, in der gedachten, ſo genannten ältern Comödie, Nahmen wahrer, lebender, Perſonen, gebraucht wurden, und daß Cratinus dieſe zuerſt, aber nur die Nahmen gemeiner Menſchen, und Ariſtophanes die Nahmen der Vornehmern auf die Bühne brachte. Allein deswegen bezeichneten dieſe Nahmen wirklicher Menſchen, nicht dieſe Menſchen wirklich, oder den wirklichen Charakter derſelben; das heißt, die Satire dieſer Art der Comödie war nicht mehr ganz eigentliche, **perſönliche**, Satire, wie ſie es, wahrſcheinlicher Weiſe, vor dem Krates, oder ehe, als der Staat ſich ihrer annahm, geweſen war; die, auf der Bühne den Nahmen Sokrates führende Perſon, war nicht der wirkliche Sokrates; oder nicht ſo wohl Sokrates ſelbſt, als ſein Nahme wurde in den Wolken lächerlich gemacht, wie es Leſſing (a. a. O. No. 90 u. f.) anſchaulich genug gezeigt hat. Und zugleich führten nicht alle Perſonen derſelben die Nahmen wirklich lebender Menſchen. Wenigſtens wiſſen wir, z. B. nicht, daß es je einen Athenienſer, welcher Strepſiades geheißen, gegeben habe. Auch enthielten andre comiſche Dichter, welche zu dieſem Zeitpunkte gehören, ſich, wie z. B. Pherekrates, aller Anzüglichkeiten, und ſie können alſo wohl nicht einmahl ſolche Nahmen gebraucht haben. Indeſſen gehört die Ausgelaſſenheit der ältern griechiſchen Comödie immer noch zu ihren charakteriſtiſchen Merkmahlen; und iſt um deſto merkwürdiger, da die Dichter derderſelben, weit entfernt ihren Muthwillen blos mit Privatperſonen zu treiben, das Volk, und die Regierung ſelbſt angriffen. Oeffentliche Begebenheiten, oder Männer, welche an der Spitze derſelben ſtanden, ſcheinen ſo gar ihr Hauptgegenſtand geweſen zu ſeyn. Sähen wir dieſes auch nicht aus den übrig gebliebenen Stücken des Ariſtophanes: ſo könnten wir es aus dem Xenophon (De Republ. Athen. c. 2. §. 10. Oper. B. 2. S. 585. Ed. Thim.) wiſſen. Und nur in einem, ſo ganz demokratiſchen Staate, als Athen, konnte ein Luſtſpiel dieſer Art entſtehen, und eine Zeitlang ſich erhalten. Bey einem Volke, wo jeder, welcher wirklicher Bürger war, gleichſam Theil an der Regierung hatte, konnte auch der comiſche Dichter, ſo bald er das Bürgerrecht beſaß, ſeine Meynung über dieſelbe frey äußern; und vielleicht machte Kleon nur dem Ariſtophanes jenes Recht ſtreitig, um ihn, wegen ſeiner Babylonier, deſto ſicherer anzuklagen. Die Ausgelaſſenheit der religiöſen Feſte, wodurch H. Sulzer, u. a. m. jene Kühnheit in ſo fern vorzüglich erklären zu können glauben, als das Drama aus dieſen Feſten entſprang, wird ſelbſt nur durch ſolche Verfaſſung begreiflich; und das, in dem Texte, angeführte Beyſpiel von der Strenge der Regierung gegen diejenigen, welche ſich Spöttereyen über ſie erlaubten, beweißt nichts für ſeine Meynung. Er, ſo wie C. F. Flögel, welcher (in ſ. Geſch. der kom. Litteratur, B. IV. S. 51.) ihm die Geſchichte des unglücklichen Anaximandrides (eigentlich Anaxandrides) ohne alle Prüfung nachgeſchrieben, haben dabey vergeſſen, daß dieſer Dichter zur mittlern Comödie gehört, oder zu einer Zeit (um die 10ten Olymp.) lebte, da Spöttereyen dieſer Art ſchon längſt, durch Geſetze, ausdrücklich un-

terſagt waren. Wie hätte denn auch, wofern blos durch die Natur der religiöſen Feſte, jene Freyheit wäre der Comödie verſchaft worden, Anaxandrides können zum Tode verurtheilt werden, da der, von H. S. gedachte Vers ja ebenfalls in einer Comödie vorkam? Durfte dieſe, blos, weil ſie aus jenen Feſten entſprang, oder mit ihnen zuſammen hieng, ſich an Alles wagen: ſo durfte ſie es auch zu aller Zeit; denn ſie war zu der einen nicht mehr, als zu der andern, daraus entſprungen. Vielleicht hätte aber, ſelbſt in jenem frühern Zeitpunkte, kein anderer Dichter ſich, ſo viel als Ariſtophanes, ſo ganz ungerügt, erlauben dürfen. Sein, ſo ganz republikaniſcher Geiſt machte ihn zum Lieblinge des Volkes. Es iſt bekannt, daß er die Aufrechthaltung der völligen Freyheit deſſelben ſich ſehr angelegen ſeyn ließ, und daß er deswegen den Kranz von Olivenblättern erhielt. Unter ſolchen Umſtänden konnte er zwar angeklagt, aber ſchwerlich zur Strafe gezogen werden. Eine der Eigenheiten der ältern Comödie, ſo wie des griechiſchen Drama überhaupt, ſchreibt ſich aber wohl nur von jenem ihrem Urſprunge her. Es wurde dadurch ein, wirklich bürgerliches, oder politiſches, mit der Verfaſſung ſelbſt, genau verbundenes, in ihr ſelbſt gegründetes Schauſpiel; und wenn, was ſich nicht läugnen läßt, ſelbſt der größte Theil der ſchönen Künſte bey den Griechen den Geſetzen unterworfen war: ſo iſt der Grund davon meines Bedünkens nur darinn zu ſuchen, daß alle, mehr, oder weniger, in dieſer Verknüpfung ſtanden, und, ſo lange dieſe Verfaſſung gänzlich blieb, was ſie urſprünglich war, nicht von ihr ſich füglich trennen ließen. Bey keinem andern Volke hat dieſes Statt gehabt; alle können, mit oder ohne Comödie, fortbeſtehen: aber Athen mußte erſt, mehr oder weniger, aufhören, das alte eigentliche Athen zu ſeyn, ehe dieſes Schauſpiel daſelbſt eingehen konnte. Und eben jenem Umſtande hat das letztere noch eine andre Eigenheit zu verdanken. Dieſes iſt der Chor. Und die Natur des Drama ſelbſt erfordert es ſo wenig, einen ganzen großen Haufen von Menſchen, als Theilhaber daran anzunehmen, und dieſen Haufen, in ſo fern er immer auf der Bühne blieb, zur Grundlage deſſelben zu machen, daß man, auf den erſten Anblick, nicht ungeneigt iſt, der Meynung des Engländers Brown (ſ. deſſen Hiſtory of the Riſe and Progreſs of Poetry, Lond. 1764. 8. S. 126. und in J. J. Eſchenburgs Ueberſ. S. 483.) beyzupflichten, und den Chor, in dem regelmäßigen, auf der Bühne aufgeführten Drama, blos, als den urſprünglichen Zuſchauer der, bey den religiöſen Feyerlichkeiten, vorgenommenen, oder mit ihnen verbundenen Luſtbarkeiten, oder vielmehr das Ganze dieſes Drama, als eine veredelte und verſchönerte Darſtellung alles desjenigen zu betrachten, was bey jenen Feſten vorgieng. Dieſem gemäß wären alſo auf der Bühne zu Athen nicht blos Handlungen, welche ſich eräugnet hätten, ſondern gleichſam nur die, bey den gedachten Feſten davon gemachten Darſtellungen, verſchönert aufgeführt werden, oder das, künſtlich ausgebildete, von dem Staat aufgenommene, Drama gleichſam blos die Vorſtellung einer, ehemals rohern Vorſtellung deſſelben geweſen. Auch ſagen die, wider dieſe Behauptung gemachten Einwendungen der engliſchen Kunſtrichter (in Eſchenb. Ueberſ. a. a. O.) ſehr wenig. Wenn es, z. B. in alten Schriftſtellern heißt, daß das ſatyriſche Schauſpiel und die Tragödie urſprünglich aus nichts, als dem Chor beſtanden, und keine eigentlichen Schauſpieler gehabt habe: ſo ſieht jeder, daß hier nicht von dem Trauerſpiel, und dem ſatyriſchen Schauſpiel, als **Drama**, die Rede

ſeyn könnte. Eine Handlung, ohne handelnde- oder ohne Perſonen, welche ſolche darſtellen, läßt ſich nicht denken. Zwar war die Schauſpielerkunſt, wahrſcheinlicher Weiſe, urſprünglich nicht ſogleich ein eigenes, beſonderes Handwerk; aber wenn auch der Chor ſelbſt, oder vielmehr ein Theil deſſelben, anfänglich, die eigentlichen Schauſpieler gemacht, oder dieſe zu jenen gehört hätten, und nichts Aeußeres, als Masken, u. d. m. davon verſchieden geweſen, oder das Drama, von einzeln Perſonen des Chores, wäre geſungen, nicht blos declamirt worden: ſo mußte es doch, wenn es, was es hieß, ſeyn, und eine Handlung wirklich darſtellen ſollte, Repräſentanten haben. Ferner mag immerhin aus den, von einem Haufen von Menſchen abgeſungenen, Liedern das Drama entwickelt worden ſeyn; wie folgte denn hieraus, daß jener Haufe auch noch, als mitſpielende Perſon, Theil daran behalten mußte? So gar, wenn, wie es ſich nicht zweifeln läßt, wirkliche Begebenheiten der Inhalt dieſer Lieder, und dieſe zugleich ſo dramatiſch, als möglich abgefaßt waren, das heißt, aus Wechſelgeſängen beſtanden, oder z. B. wie der vom Strabo (Lib. IX. S. 425) erwähnte Päan, wirkliche Nachahmungen von Vorfällen enthielten: ſo war zwar der Uebergang davon zu dem Drama ſehr leicht; und es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß der Inhalt zu den erſten, rohen Verſuchen darin, aus dergleichen Liedern genommen, oder jenes durch dieſe veranlaßt worden iſt; allein, wenn hieraus ſich ergeben ſollte, daß eine Begebenheit ſich auf der Bühne nicht anders, als mit Einmiſchung derjenigen, welche ſie zuvor beſungen oder abgeſungen haben, aufführen ließe: ſo hätte ja in allen, aus den Homeriſchen Gedichten gezogenen Schauſpielen, wenn nicht Homer ſelbſt, doch wenigſtens einer oder mehrere Rhapſoden auftreten müſſen. Freylich aber verträgt jene Meynung des H. Brown ſich nicht damit, daß der Chor, bey jedem Stücke, aus andern, oder, bey verſchiedenen Stücken aus verſchiedenen Perſonen, bald aus Landleuten, bald aus Frauen, bald aus Eingeweihten, bald aus Rittern, bald ſogar aus allegoriſchen Weſen, Wolken, Vögeln, u. d. m. ſo wie, bey dem Trauerſpiele, aus Perſonen beſtand, welche, mehr oder weniger näher, zu dem Inhalte des Stückes gehörten, und daß er, zu Folge der Brownſchen Hypotheſe, immer nur aus einerley Perſonen hätte beſtehen, und immer nur jene Liederſänger vorſtellen können. Das Wahrſcheinlichſte bleibt alſo, daß dieſe Verbindung eines ganzen Haufens von Menſchen mit einer Handlung, welche eigentlich von andern Menſchen ausgeführt wird, aus dem Zuſtande der Sitten des Volkes entſprang, bey welchem eine Nachahmung dieſer Handlung auf der Bühne erſchien. Dieſes, ſo wie jedes frühere, und beſonders freye Volk, lebte gleichſam mehr auf öffentlichen Plätzen, als in ſeinen Häuſern. Auch gehen die, von den dramatiſchen Dichtern deſſelben dargeſtellten Handlungen immer unter freyem Himmel, und nicht, wie auf unſern Bühnen, innerhalb vier Wänden, vor, und mußten alſo auch in der Natur, immer unter einer Menge Zeugen vorgehen; oder, mit andern Worten, der Chor gehörte in Rückſicht hierauf, zu den weſentlichen Theilen des griechiſchen Drama, und war um deſto natürlicher, wenn die Handlung eine öffentliche Begebenheit, oder öffentliche Perſonen darſtellte. Vielleicht trug, indeſſen, zu ſeiner Beybehaltung auf der Bühne, auch ſeine natürliche Verknüpfung mit dem erſten Keime des Drama das ihrige in ſo fern bey, als das Volk ſich einmahl daran gewöhnt hatte, und als die Schauſpiele vorzüglich nur bey den

Feſten des Bachus gegeben wurden, und dieſem beſonders gewidmet waren. Noch wahrſcheinlicher wird dieſes durch die, dem Chore eigenen Tänze, und durch die, von ihm beſonders geſungenen Lieder. Schwerlich laſſen dieſe ſich befriedigend erklären, wenn wir ihn als bloßen Zuſchauer der Handlung, an und für ſich allein betrachtet, annehmen. Wie glücklich die Dichter ſich aber dieſes Umſtandes bedienten, wie ſichtlich er ihre Stücke in eigentliche Schauſpiele verwandelte, welche Mannichfaltigkeit und Abwechſelung er dieſen verſchafte, wie- und welche Regeln für die mechaniſche Einrichtung des griechiſchen Drama daraus entſprangen: alles dieſes, u. d. m. umſtändlich, auseinander zu ſetzen, geſtattet der Raum nicht. Manches davon iſt in den, bey dem Art. **Chor** angeführten, Schriften erläutert. — Die zweyte Art des eigentlichen griechiſchen Luſtſpieles, oder die ſo genannte, **mittlere** Comödie entſtand in der 94ten Olymp. oder ungefähr 400 J. vor der chriſtlichen Zeitrechnung, zu der Zeit, wie Athen unter dem Joch der dreyſſig Tyrannen ſeufzte. Nicht das **Volk**, wie H. S. im Texte ſagt, fand die Satire der ältern Comödie anſtößig, und ſchränkte ſie durch ein öffentliches Geſetz ein, ſondern jene Tyrannen unterſagten, vermittelſt eines dergleichen Geſetzes, den comiſchen Dichtern, die Namen wirklicher Menſchen auf die Bühne zu bringen, oder gaben, wie der Grammatiker Platonius (περὶ διαφορᾶς τῶν παρ' Ἕλλησι Κωμωδιων, bey den Vetuſtiſſ. Comicor. Quinquag. Sentent., p. Iac. Hertel, Baſ. 1560. 8.) ſagt, jedem, welcher offenbar von ihnen verſpottet wurde, das Recht, ſie deswegen gerichtlich zu belangen; und die Furcht hievor, und das, dem Eupolis zu Theil gewordene Geſchick, brachte ſie nun dahin, nicht mehr, wie ſonſt, ihre Perſonen nach lebenden ſchlechten Heerführern, ungerechten Richtern, und andern ſchlechten Menſchen zu benennen. Aber, daß dieſes Geſetz, ſo bald Athen wieder frey war, nicht für ganz gültig mehr gehalten wurde, und daß folglich, genau geſprochen, mit ihm nicht die Epoche der mittlern Comödie anfangen oder dieſe ſich nicht, durch Enthaltung von Namen lebender Menſchen, von jener unterſcheiden kann, zeigt ſich zur Gnüge daran, daß noch in der ſo genannten neuern griechiſchen Comödie dergleichen Namen vorkommen. Auch hat H. S. ſelbſt ſchon bemerkt, daß, wo die Dichter der mittlern Comödien dergleichen nicht gebrauchten, ſie, doch immer noch unter erdichteten Namen, wahre Perſonen und wahre Begebenheiten darſtellten, oder vielmehr die Fabeln ihrer Stücke aus Anſpielungen darauf zuſammen ſetzten. Indeſſen ſcheinen ſie denn doch, ſeit dieſem Geſetz, im Ganzen andre Gegenſtände der Verſpottung gewählt zu haben. Dem vorher angeführten Grammatiker Platonius zu Folge, nahmen ſie nun den Inhalt zu ihren Stücken aus den Mythen, oder aus denjenigen Dichtern, welche ſolche beſungen hatten, und ſtellten das, was von dieſen, als ehrwürdig oder rührend, war dargeſtellt worden, lächerlich und niedrig dar. Nicht daß die eigentliche, dramatiſche, Parodie einzeler Dichter und einzeler dichteriſcher Werke erſt damahls entſtanden wäre. Schon vor der Erſcheinung jenes Geſetzes gab es dergleichen Stücke. Die Gigantomachie des Hegemon z. B. welchen Ariſtoteles (Poet. c. 2.) für den Erfinder derſelben ausgiebt, und den er, wahrſcheinlicher Weiſe, nur deswegen ſo heißt, weil er, im Wettſtreite mit andern Parodiſten, zuerſt den Sieg davon trug, (ſ. Athen. Deipn. Lib. XV. S. 699. d. a. Ausg.) wurde viel früher dargeſtellt. Aber nach dem Plutus des Ariſtophanes, der, ſo wie wir ihn jetzt beſitzen,

ſitzen, bekannter Maßen aus dieſem Zeitpunkte iſt, zu urtheilen, behandelten ſie dergleichen Gegenſtände ohne eigentliche, **beſondre** Rückſicht auf ihre Vorgänger. Sie ſetzten vielleicht nicht ſo wohl die Kunſtwerke derſelben, als nur den Inhalt dieſer Kunſtwerke, in ein anderes Licht, oder traveſtirten nur die Helden derſelben, und hiezu bedurfte es denn nicht ſolcher Anſpielungen, als der Parodie eigen ſind, obgleich freylich auch ſchon dadurch die Verfaſſer jener Kunſtwerke im Ganzen parodirt wurden. Nach einer Stelle in dem Evanthius (De Trag. et Com. vor dem Zeuniſchen Terenz S. XXVII.) könnte man glauben, daß in dieſe mittlere Comödie faſt immer Satyren mit in die Handlung eingeflochten geweſen. Eine andre Wirkung jenes Geſetzes aber war, daß, wie aus dem angeführten griechiſchen Schriftſteller zu erhellen ſcheint, die Masken nun, was ſie ſonſt waren, Portraits zu ſeyn aufhörten, (nicht gar erſt überhaupt aufkamen, wie Flögel in ſ. Geſchichte der kom. Litter. B. I. S. 342. B. IV. S. 68 behauptet) und daß der Chor wegfiel. Wenigſtens ſagt die, aus dem Hermogenes (περι των ϛασεων in dem Kap. περι συλλογ· S. 97. Ed. Fr. Porti, apd. Ioa. Criſp. 1569. 8.) ſo oft, und noch von J. J. Rambach, bey ſ. Ausgabe des Caſaubonus De Satyr. Poeſ. S. 215. Anm. p. angeführte Stelle, meines Bedünkens, nicht, daß jene erſt nach dem gedachten Geſetze, einzeln, wirkliche Perſonen darzuſtellen anfiengen. Auch würde dieſes ſich ja auf keine Art mit dem vertragen, was, bey Gelegenheit der Ritter des Ariſtophanes, von der Maske des Kleon erzählt wird. Und was den Chor anbetrift: ſo hat wenigſtens der Ailoſikon des Ariſtophanes, welcher in dieſen Zeitpunkt gehört, keinen gehabt. Freylich waren aber die Geſänge deſſelben, ſchon frühzeitiger, wenigſtens im Trauerſpiele (S. Ariſtot. Poet. c. 19. und Ariſtoph. Av. V. 786.) öfters ſo ſchlecht mit der Handlung des Ganzen verbunden, oder ſtanden in ſo weniger Beziehung damit, daß es eben kein Wunder geweſen wäre, wenn er von ſelbſt aufgehört hätte, und daß es ſehr natürlich zugieng, wenn, wie ein alter lateiniſcher Schriftſteller, Evanthius, (vor dem Lindenborgiſchen Terenz, Leipz. 1775. 8. S. XXVIII.) erzählt, die verwöhnten Zuſchauer auch in der Comödie, jene Geſänge nicht abwarteten, ſondern während denſelben das Theater verließen. Vielleicht nahmen aber denn doch die Reichern und Vornehmern, welche eigentlich die Koſten zu dem Chore hergaben, und zugleich am mehreſten der Gefahr ausgeſetzt waren, in der Comödie verſpottet zu werden, von dieſem Geſetze um deſto ehe die Veranlaſſung, jene Koſten zu verweigern, da vorzüglich der Chor zu dergleichen Verſpottungen gebraucht wurde. — Die dritte Gattung, oder die ſogenannte **neuere** griechiſche Comödie bildete ſich allmählig, aber doch ſehr bald, aus der mittlern von ſelbſt, obgleich auch hiezu obrigkeitliche Befehle etwas beygetragen zu haben ſcheinen. Es ſoll nähmlich zur Zeit Alexanders, und alſo zu einer Zeit, da es um die demokratiſche Regierungsform gänzlich geſchehen war, durch ein neues Geſetz auch endlich unterſagt worden ſeyn, nur den Inhalt der Comödie aus wahren Begebenheiten zu nehmen, oder dieſe, unter irgend einer Hülle, auf das Theater zu bringen. Und der öfter angeführte Platonius ſagt, daß Menander, um dem Argwohn zu entgehen, als ob er irgend jemand perſönlich darſtelle, die Masken in wahre Carricatur verwandelt habe. Daß, indeſſen, auch dieſe neuere Comödie noch mit unter perſönlich, oder daß nicht alles in ihr erdichtet war, dies iſt bereits vorher bemerkt worden;

und daß einer der berühmteſten Dichter derſelben, Philemon, ein, bereits von dem Ariſtophanes geſchriebnes Stück dazu einzurichten wußte, iſt aus dem Leben des letztern bekannt. Um alſo die **weſentlichen Unterſchiede** zwiſchen ihr, und den vorhergehenden Arten genau beſtimmen zu können, müßten uns ganze Stücke von ihr übrig geblieben ſeyn. Nach dem zu urtheilen, was wir von ihr wiſſen, und, von der ältern, im Ariſtophanes beſitzen, war in jener mehr die Fabel, und in dieſer mehr der Charakter, das Hauptwerk. So viel iſt ſichtlich, daß die Handlung, in der letztern, dem Zwecke, Menſchen darzuſtellen, untergeordnet, oder nur dazu erfunden iſt, und daß die ältere Comödie alſo, Vorzugsweiſe, aus ſo genannten **Charakter-Stücken** beſtand. Alles was die Denkart der von dem Dichter gewählten Perſonen in ein lächerliches Licht zu ſetzen vermochte, iſt dem Ariſtophanes willkommen. Und wenn ſich gleich die, von ihm dazu gewählten Mittel, an und für ſich allein, nicht immer, wenigſtens nicht, bey dem Zuſtande unſrer Sitten, rechtfertigen laſſen; und wenn ſie gleich, öfters, nicht blos erfunden, ſondern ganz eigentlich erdichtet, das heißt, bloße Bilder von menſchlichen Handlungen, oder Allegorieen ſind: ſo hören ſie deswegen doch nicht auf, ſehr **zweckmäßig** zu ſeyn, und können, blos als Mittel betrachtet, noch jetzt zu Muſtern der Erfindung dienen, zu Muſtern, die nicht nachgemacht, ſondern ſtudiert ſeyn wollen, um an ihnen erfinden zu lernen. Wer ſieht nicht, daß oft nur, durch dergleichen Dichtungen, jener Zweck zu erreichen war? Oder wer getraut ſich, beſſere, als Mittel beſſere, an ihre Stelle zu ſetzen? Auch fehlt es ihnen, in Rückſicht auf die Eigenheiten der Dichtart überhaupt, keinesweges an Werth. Sie ſind größtentheils noch für uns lächerlich; und waren unſtreitig, für die Griechen, bey einer ganz andern Art von Cultur, es noch weit mehr. Wer blos Poſſen in ihnen ſieht, und dieſem gemäß, wie ſo viele Kunſtrichter, die Stücke des Ariſtophanes, Poſſenſpiele (Farcen) nennt, hat ſie, wahrſcheinlicher Weiſe, nur immer an ſich ſelbſt, und nie aus dem Geſichtspunkt betrachtet, aus welchem allein ſie doch betrachtet werden müſſen. Mit der neuern Comödie ſcheint das, was wir jetzt **Intriguenſtücke** nennen, eigentlich den Anfang genommen zu haben. Und in dem griechiſchen Luſtſpiel mußte, bey ganz erdichteten Charakteren, die Fabel vielleicht um deſto ehe das Hauptwerk werden, da, den gedachten Geſetzen zu Folge, dieſe Charactere nicht ſo wohl von ihrer bürgerlichen, als häuslichen Seite gefaßt werden durften, und, Falls die Griechen auch, an ſeinen Unterſchieden in blos moraliſchen Characteren, reicher geweſen wären, doch Begebenheiten, welche nur dieſe hätten anſchaulich machen ſollen, oder dergleichen Charaktere ſelbſt nicht Reiz genug für ſie, wenigſtens noch nicht in dieſem Zeitpunkte, haben konnten, als daß der Dichter wohl gethan hätte, jene dieſen gänzlich unterzuordnen. Ob aber dadurch, wie man beynahe glauben muß, Liebeshändel der Hauptſtof, oder die Grundlage der Stücke geworden, läßt, bey unſrer wenigen Bekanntſchaft mit dem Inhalt, und der Beſchaffenheit derſelben, ſich nicht beſtimmen; und es iſt immer zu bedauern, daß nicht wenigſtens die, auf uns gekommenen Claſſificationen des comiſchen Theaters der Griechen, nach einem andern Maßſtabe gemacht worden ſind. Wahrſcheinlicher Weiſe beſaßen ſie ſchon alle Gattungen der Comödie der Neuern, von dem ſo genannten heroiſchen Luſtſpiele an, bis auf das Poſſenſpiel herab. Daß ſie, z. B. ſehr frühzeitig bereits ganze dramatiſche Parodien hatten, iſt vorher bemerkt worden. Und mehrere,

zum

zum Theil vor dem Hegemon lebende, oder doch ältere Dichter, wie z. B. Epicharmus, Kratinus, u. a. m. ſcheinen dergleichen Stücke bereits geſchrieben, nicht blos einzele Stellen aus andern Dichtern, wie Ariſtophanes, parodirt zu haben (S. Athen. Deipn. Lib. XV. S. 698.) So gar in mehr, als einer Geſtalt, ſcheint die dramatiſche Parodie von ihnen getrieben worden zu ſeyn. Es läßt, nähmlich, kaum ſich zweifeln, daß die Dichtart, welche unter der Benennung von Hilarotragödie, und Phlyakographie vorkommt, im Grunde etwas anders, als Parodie geweſen. Wenigſtens heißt, bey dem Athenäus der comiſche Dichter Sopater bald φλυακογράφος (Lib. III. S. 86. Lib. XIII. S. 644.) bald παρῳδός (L. IV. S. 183.) und Caſaubonus (Animadv. in Athen. S. 167) hat aus dem Suidas und dem Stephanus die Stellen beygebracht, wodurch die Gleichheit dieſer Dichtart im Ganzen, erwieſen wird. (S. auch C. F. Flögels Geſch. der komiſchen Litterat. B. 1. S. 365 u. f.) Hätte nun aber, in der Art und Weiſe dieſer dramatiſchen Parodien ſich gar kein Unterſchied gefunden, wie hätten ſie verſchiedene Namen führen, und wie hätte Suidas den Rhinton Erfinder der Hilarotragödie nennen können, da er das wohl wiſſen mußte, was Ariſtoteles von dem Hegemon ſagt? Oder wäre die Verſchiedenheit der Benennung blos aus der Verſchiedenheit der griechiſchen Mundarten entſtanden? Und wie konnten, ferner, in der mittlern Comödie, Könige, Fürſten und ganze Völkerſchaften, wie es die Titel der übrig gebliebenen Stücke zum Theil beſagen, auf das Theater gebracht werden, ohne daß nicht, mehr oder weniger, das, was die Neuern heroiſche Comödie nennen, daraus entſtehen mußte? Auch haben ſie Gattungen gehabt, oder griechiſche Stücke haben Namen geführt, von deren Beſchaffenheit uns nichts bekannt iſt. Hieher gehört die, dem Alcäus, (Suidas, voc. ἀδηφαγία) zugeſchriebene **Comötragödie** (κωμῳτραγῳδία) ſo wie die **Biologiſchen** Comödien des Philiſtion, (Suidas, v. Φιλίστιων) deren noch übrige Fragmente von Nic. Rigault, Par. 1613. 8. geſammelt, und die auch bey J. Rutgers Var. Lect. Lugd. B. 1618. 4. befindlich, ſo wie von Nic. Morell mit einer lateiniſchen metriſchen Ueberſetzung, Par. 1614. 8. herausgegeben worden ſind. Was wir mit Gewißheit wiſſen, iſt, daß die Zahl ihrer komiſchen Dichter ſehr groß war. Das, bey dem Fabricius, Bibl. Gr. Lib. II. C. 22. befindliche Verzeichniß derjenigen, von welchen ſich noch Nachrichten finden, begreift beynahe 200 Namen. Uebrig geblieben iſt uns nichts, als einige Stücke des **Ariſtophanes** (ſ. deſſen Artikel) und Fragmente von ſehr vielen, deren Wilh. Morell, von 42, Paris 1553. 8. gr. und lat. — Jac. Hertel unter dem Titel, Vetuſtiſſimor. ſapientiſſ. Comicor. Quinquaginta . . . Sententiae. Baſ. (1560.) 8. gr. u. lat. Brix. 1612. lat. und neu aufgelegt mit dem Titel: Biblioth. Quinquag. vetuſtiſſ. Comic. . . Veron. 1616. 8. — Heinr. Stephanus, unter dem Titel: Comicor. graecorum latinorumque Sentent. Par. 1569. 16. gr. und lat. wovon die griechiſchen wieder, Frft. 1579. 8. gr. u. lat. erſchienen ſind. — H. Grotius, mit der Aufſchrift: Excerpta ex Trag. et Comoediis gr. . . . Par. 1626. 4. gr. und lat. — J. Clericus, Menandri et Philemonis Fragm. Amſtel. 1709. 8. gr. und lat. herausgegeben hat. Auch finden ſich deren noch in den, von R. Winterton, Cambr. 1628. 1635. 8. und von R. F. P. Brunk, Straſb. 1784. 8. u. a. m. geſammelten Sentenzen der griechiſchen Dichter; und von der griechiſchen Comödie handeln noch beſonders, der Grammatiker Platonius

(περὶ

(περὶ διαφορᾶς τῶν παρ' Ἕλλησι κωμῳδιῶν und περὶ διαφορᾶς χαρακτήρων, bey der erſten und mehrern Ausgaben des Ariſtophanes, ſo wie bey der oben angeführten Herꝛelſchen Sammlung.) — Fr. Vavaſſor, in ſ. Schrift, De ludicra dictione, im 4ten-6ten Kap. des erſten Abſchnitts, De Comicis Poetis, de Ariſtoph. und De Menandro, S. 68 u. f. Ed. Kapp. — Brumoy, in deſſen Theatre des Grecs, ſich, im 5ten Bde. S. 247 des Ausg. von 1763 ein Diſcours ſur la Comoedie grecque, und, im 6ten Bde. S. 300 eine Concluſion deſſelben findet. — Brown in ſ. Hiſt. of the riſe and progreſs of Poetry, Lond. 1764. 8. S. 212 u. f. der Eſchenburgiſchen Ueberſ. — Piet. Signorelli, im 6ten Kap. des 1ſten Buches ſ. Krit. Geſch. des Theaters, B. I. S. 135 d. d. Ueberſ. Bern 1783. 3. — C. F. Flögel, in ſ. Geſch. der com. Litteratur, B. IV. S. 28 u. f. — Uebrigens will ich noch bemerken, daß, nicht, wie H. S. im Texte zu ſagen ſcheint, die Athenienſer allein eine Comödie gehabt haben. Wenigſtens kann ſie den Sicilianern in ſo fern nicht abgeſprochen werden, als ſie zuerſt dort in eine Art regelmäßiger Form gebracht worden ſeyn ſoll. Und ſelbſt die Megarenſer machten Anſpruch darauf, obgleich freylich ihre Comödie zu einem Sprichworte Anlaß gab. Auch waren nicht einmahl alle Dichter der neuern Comödie, wie Diphilus, Poſidippus, u. a. m. gebohrne Athenienſer. —

Auſſer dem eigentlichen Luſtſpiel, hatten aber die Griechen noch andre Arten von dramatiſchen Vergnügungen, welche ſich nur zur Comödie rechnen laſſen. Zu dieſen gehören erſtlich die **Mimen**. Sie ſcheinen deren von mehr als einer Art gehabt zu haben; wenigſtens kommen dergleichen unter verſchiedenen Benennungen vor: aber ich bekenne gern, daß es ſchwer wird, ſich von allen einen beſtimmten, deutlichen Begriff zu machen. So gar die Urſache, warum ſie, Vorzugsweiſe, Mimen hießen, läßt nicht, beſtimmt, ſich angeben; und über die Beſchaffenheit dieſer Dichtart überhaupt giebt das, was Ariſtoteles von den Mimen des Sophron und des Xenarchus (Poet. c. 1.) ſagt, ſehr wenig Auskunft. Daß ſie, wie Dacier in ſ. Anmerk. zum Ariſtoteles behauptet, aus einem Gemiſche von Erzählung und Geſpräch beſtand, läßt ſich durch nichts erweiſen. Etwas mehr Licht darüber erhalten wir dadurch, daß die 15te Idylle des Theokrit (S. Theocr. Dec. Eidyllia, ex rec. Valkenaer, Lugd. B. 1773. 8. S. 188 u. f.) eine Nachahmung einer der Mimen des Sophron ſeyn ſoll. Dieſem gemäß wäre nicht ſo wohl, unmittelbar eine Handlung, als ein Geſpräch darüber, oder vielmehr eine Handlung über- und bey Gelegenheit einer andern Handlung darinn dargeſtellt, oder, von den Perſonen des Stückes ſelbſt, eine andre Handlung darinn gleichſam nachgemacht worden; und hieraus würde ihre Benennung ſich vielleicht am füglichſten herleiten laſſen. Die, eigentlich darinn handelnden Perſonen hätten keinen andern Zweck gehabt, als irgend eine andre Handlung zu ſehen; und was ihnen bey dieſer Gelegenheit begegnet, was ſie gehört, gedacht, wäre der Inhalt der Mime, oder die Perſonen ſelbſt darinn mehr, gleichſam leidend als thätig, geweſen. Wenigſtens iſt die angeführte Idylle des Theokrit von ſolcher Beſchaffenheit. Natürlich ließen aber auch verſchiedene der, in der einen Handlung begriffenen Perſonen, ſich in die andre Handlung einmiſchen oder redend einführen, ſo wie Tanz und Geſänge, damit verbinden. Ob aber alle Arten der, von den alten Schriftſtellern erwähnten Mimen eben dieſe Einrichtung gehabt, und aus ähnlichen, gemeinen Per-

Perſonen, beſtanden haben, und ob zu den Mimen überhaupt auch die vorher erwähnte Phlyakographie und Hilarotragödie zu rechnen ſind, muß ich der Entſcheidung Anderer überlaſſen; ich will mich mit der Anzeige dieſer Arten begnügen. Dem Plutarch zu Folge (Sympoſ. Lib. VII. Probl. 8. Oper. B. 2. S. 712 E. Frcft. 1620. f.) gab es, 1) **ernſthafte**, oder größtentheils niedergeſchriebene (ὑποθέσεις) und **ſcherzhafte** (παίγνια) und wenn, in dieſer Stelle, gleich nur von römiſchen Mimen die Rede zu ſeyn ſcheinet: ſo iſt denn doch kein Zweifel, daß die Griechen deren nicht gleichfalls von beyden Arten gehabt haben ſollten. (S. Ulpian. ad Demoſth. Olynth. S. 36.) Die erſtern waren länger, und ſcheinen zuſammengeſetzter geweſen zu ſeyn (vergl. mit eben dieſem Schriftſteller, De Solert. Animal. Oper. B. 2. S. 973 E.) die letztern waren ſchlüpfrigen Inhaltes; und dergleichen laſſen ſich den Griechen um deſto minder abſprechen, wenn man die Poſſen (φλυακας) des Sotades zu den Mimen rechnet. (S. Athen. Lib. XIV. S. 620.) 2) Gab es, ſo genannte **männliche** und **weibliche** Mimen (μίμους ἀνδρείους καὶ γυναικείους. S. Athen. Lib. III. S. 87 und den Pollux, Onomaſt. Lib. IV. c. 24. §. 174. wo dem Sophron dergleichen zugeſchrieben werden). Worinn eigentlich der Unterſchied zwiſchen beyden beſtand, oder aus welchen Eigenheiten dieſe verſchiedene Benennung derſelben entſprang, weiß ich nicht mit Gewisheit zu beſtimmen. Kamen, in den weiblichen, z. B. blos weibliche, und, in den männlichen, blos männliche Perſonen vor: ſo würde die, von dem Theokrit, in ſeinen Syrakuſerinnen, nachgeahmte Mime des Sophron, weder eine männliche, noch eine weibliche haben ſeyn können, weil, wenigſtens in der Nachahmung, Perſonen beyderley Geſchlechtes, aufgeführt werden. Vielleicht hieng aber auch dieſe Benennung von den, Vorzugsweiſe, darinn handelnden Perſonen ab? Oder vielleicht waren die Mimen des Sophron ſelbſt nur immer aus Perſonen einerley Geſchlechtes zuſammengeſetzt? 3) Hieß eine Art derſelben **Mimijamben** für deren Urheber der Geſetzgeber der Arkadier, Cercidas, ausgegeben wird. (S. Stob. in Μεγαλη πολις und den Vales. ad Ammian. Marc. Lib. XXX. c. 4.) Ob die Verſchiedenheit zwiſchen ihnen und den andern Mimen, blos aus der Versart entſtand, läßt, ſo wahrſcheinlich es ſeyn mag, ſich wohl nicht ganz ausmachen, ob es gleich gewiß zu ſeyn ſcheinet, daß die Mimen des Sophron nur in einer abgemeſſenen Proſe abgefaßt waren. (S. die Adnot. in Arg. Adoniaz. Theocr. von L. C. Valkenaer, bey ſ. Theokrit, S. 200 u. f.) 4) Der, ſo genannten Biologiſchen, dem Philiſtion zugeſchriebenen, und von verſchiedenen Schriftſtellern für Mimen gehaltenen, Comödien, glaube ich, wenigſtens, in ſo fern erwähnen zu müſſen, als ſie, meines Bedünkens, nicht eigentliche Mimen oder als die, von einem ſpätern Philiſtion geſchriebenen, und aus verſchiedenen Schriftſtellern bekannten Mimen, nicht eigentliche Comödien waren. 5) Mimiſche Schauſpieler kommen unter ſehr vielerley Benennungen, vor; wenigſtens haben die Neuern, vom Scaliger (Poet. Lib. I. c. 10.) an, ſich gar kein Bedenken gemacht, dieſen Namen den, im Athenäus (Lib. XIV. S. 620 u. f.) erwähnten Hilaraden oder Simoden, Lyſioden, Kinädologen, Auloden, Dykaliſten, Phallophoren, Autokabdalen, Phlyaken, Ithyphallen, u. ſ. w. beyzulegen. Aber — was ſonderbar genug iſt! — keinesweges im Texte des Athenäus, ſondern nur in der lateiniſchen Ueberſetzung, wird von ihnen das Wort **Mime**, gebraucht,

und

und ſie werden unmittelbar hinter den Liederſängern und Rhapſoden, mit einem συνεχῶς ἡμῖν ἐπιφαίνονται eingeführt. So gar aus dem, was von denen, welche, der Beſchreibung nach, noch am erſten für Vorſteller von irgend einer Handlung anzuſehen ſind, von den Dykaliſten, oder vielmehr von der Veranlaſſung zu ihrer Benennung (S. 621 E.) geſagt wird, (ὡς ἄν τις σκευοποιοὺς εἴπη καὶ μιμητάς) erhellt, meines Bedünkens, daß weder dieſe noch jene, eigentliche dramatiſche Gedichte haben aufführen können. Nur die Magoden (ebd. C.) ſcheinen zuweilen ſich darauf eingelaſſen zu haben. Auch beweißt der, den mehreſten zugeſchriebene Auf- und Anzug, ſo wie das, was ausdrücklich von ihnen erzählt wird, daß ihr Geſchäft in der Abſingung von lyriſchen oder epiſchen Gedichten allerhand Art beſtand; und ſie laſſen höchſtens in ſo fern zu den Schauſpielern ſich zählen, als ſie größtentheils, in einer beſondern Kleidung, oder auch in Masken dabey auftraten, und ihre Declamation mit Geberdenſpiel vielleicht begleiteten. Mit der allgemeinen Anzeige jenes Irrthumes alſo iſt, meines Bedünkens, hier genug von ihnen geſagt; wer mehr zu wiſſen wünſcht, kann es, bey dem Athenäus (a. a. O.) in Scaligers Poetik (Lib. I. c. 10.) bey dem Voßius (Inſtitut. Poet. Lib. II. c. 21. u. f.) bey dem Quadrio (Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 179 u. f.) und andern, bey dem Artikel **Ballet**, S. 293 angeführten Schriftſtellern finden. Ueberhaupt handelt aber von den Mimen der Griechen noch, Brumoy, in dem Theatre des Grecs, B. 6. S. 319 u. f. Ausg. von 1763. Und in dem Verſuch über das Bukoliſche Gedicht, vor der Arethuſa, Berl. 1789. 4. S. 14 u. f. kommt mancherley, dahin gehöriges, vor. — Die **zweyte** Art der, zu der Comödie der Griechen gehörenden dramatiſchen Luſtbarkeiten, war die **Pantomime**, oder die Kunſt, durch bloße Bewegung und Geberdenſpiel, ohne alle Worte, aber unter der Begleitung muſikaliſcher Inſtrumente, und nach einem Taktmaße, irgend eine Handlung, oder Begebenheit darzuſtellen. Zwar hat, ſeit dem Zoſimus (Hiſt. Lib. I.) dem Suidas (v. Ὀρχησις und Ἀθηνόδωρος) u. a. m. immer einer dem andern es nachgeſchrieben, daß dieſe erſt unter dem Auguſt erfunden, und alſo in Griechenland auf keine Art getrieben worden ſey. Aber ſchon aus der Stelle des Ariſtoteles (Poet. c. 1.), daß die Tänzer, vermittelſt des Rhythmus (d. h. einer abgemeſſenen, taktmäßigen Bewegung) und der Geberden allein, **Sitten, Leidenſchaften** und **Handlungen** nachahmen, erhellt zur Gnüge, daß es den Griechen wenigſtens nicht an Begriffen davon gefehlt haben kann; und hoffentlich wird man, weil das Wort **Pantomime** (παντομιμος) zu dieſer Zeit noch nicht gemacht war, deswegen allein ihnen nicht auch die Sache ſelbſt, überhaupt abſprechen. Indeſſen ſcheint ſie freylich in Griechenland noch nicht diejenige Geſtalt, welche ſie nachher in Rom und Italien unter der Regierung des Auguſt erhielt, gehabt zu haben, noch eine beſondre, für ſich ſelbſt beſtehende, von allen übrigen getrennte theatraliſche Luſtbarkeit geweſen oder von beſondern Künſtlern auf öffentlichen Theatern ausgeübt worden zu ſeyn. Nur gleichſam die Keime deſſen, was ſie unter den Römern wurde, finden ſich bey den Griechen. Nicht daß die erſtern gerade von den letztern dieſe Keime erhalten, und weiter fortgebildet hätten, wie J. J. Rambach zu ſ. Abhandlung von der Orcheſtik der Griechen (im 3ten B. der Potterſchen Archäologie S. 653) ſagt. Die Pantomime entwickelte ſich bey den Römern ſichtlich, ſich aus dem viel ältern Gebrauche,

che, die Deklamation und Geſtikulation, in den theatraliſchen Stücken, zu theilen, einem Gebrauche, der keinesweges, wie der genannte Schriftſteller (a. a. O. S. 631) zu wähnen ſcheint, auf dem eigentlichen griechiſchen Theater, und bey den eigentlichen griechiſchen Dramen, Statt fand. Aber jene Keime, jene Verſuche in der Pantomime ſind deswegen nicht minder da geweſen. Zuvörderſt gehören, meines Bedünkens, zu ihnen, die bey verſchiedenen religiöſen Feſten der Griechen vorkommenden Aufzüge. Es iſt bekannt, daß dieſe, mehr oder weniger, die Begebenheiten des Gottes, deſſen Feſt gefeyert wurde, darſtellten, oder darſtellen ſollten; und was waren ſie anders, als eine, zwar rohe, aber dennoch wahre Pantomime? Zweytens wird, im Athenäus (Lib. I. S. 22) von dem Teleſtes erzählt, daß dieſer, durch Geberde und Bewegung (δι ὀρχήσεως) den Inhalt der Sieben Helden vor Theben des Aeſchylus dargeſtellt habe; und, wenn ſich gleich aus dieſer Stelle auch ergiebt, daß er nur das, was wir jetzt Balletmeiſter nennen, bey dieſem Stücke des Aeſchylus war, und folglich nur die Action des Chores, und vielleicht der Schauſpieler geſetzt, obgleich noch immer (wie man aus den Worten des Athenäus ſchließen muß) in jenem mitgeſpielt haben, und ſogar an der Spitze deſſelben geweſen ſeyn kann: ſo ergiebt ſich doch auch daraus, daß dieſe, von ihm geſetzte, und mit ausgeführte Action, ohne alle Rückſicht auf die Worte des Dichters, den Inhalt des Stückes, oder derjenigen Theile deſſelben, welche er figurirt hatte, vollkommen anſchaulich machte, und alſo allenfalls für ſich allein hätte aufgeführt werden können. Ich übergehe die übrigen theatraliſchen Saltationen, (man verzeihe den Gebrauch dieſes Wortes; das Wort Tanz führt zu ganz irrigen Vorſtellungen von der Sache) weil dieſe, wie es ſchon durch die ihnen gegebenen, allgemeinen Benennungen (Ἐμμέλεια, Κόρδαξ, Σίκιννις, u. ſ. w.) erwieſen wird, höchſtens allgemeine Dinge ausdrückten, und weil, wenn dieſe Benennung nur die Art der Bewegung des Körpers dabey überhaupt oder die Art der Schritte (φορὰ, Pas) nicht die, durch den Chor beſchriebenen Figuren, und die eigentlichen Geſtikulationen deſſelben (σχῆμα und δεῖξις) anzeigen, (wie es mir, ſogar aus dem, was vom Teleſtes erzählet wird und ſehr wahrſcheinlich iſt) noch weniger als Darſtellungen von Handlungen oder Begebenheiten oder einzelen Situationen anzuſehen ſind. Wohl aber ſcheinen, ferner, einige andre Tänze hieher gerechnet werden zu müſſen, wie z. B. der ſogenannte Kranichtanz (Γερανος), welcher, dem Plutarch zu Folge (in Theſ. Oper. B. 1. S. 9. D. Frcft. 1620. f.) ſchon vom Theſeus eingeführt wurde, der, vom Longus (Paſtor Lib. 2.) erwähnte und unſtreitig viel ältere Ἐπιλήνιος oder Weinleſetanz, u. d. m. Allen dieſen lag irgend eine einzele Begebenheit, welche ſie verſinnlichen ſollten, zum Grunde. Und endlich läßt ſich das, was Xenophon in ſeinem Gaſtmahl (c. 2. §. 8. u. f. vorzüglich c. 9. §. 2. u. f. Oper. B. IV. S. 434 und 494 Ed. Thiem.) beſchreibt, nicht anders, als geradezu Pantomime nennen; und dieſe Stelle beweißt zugleich, daß, wenn dergleichen Vorſtellungen noch nicht auf öffentlichen Theatern gegeben wurden, es denn doch nicht an eigenen Künſtlern, welche ſich davon nährten, und nicht an einer eigenen Luſtbarkeit dieſer Art, fehlte. Meines Bedünkens hatten die Griechen, zur Zeit ihrer Blüthe, zu viel Geſchmack, als daß ſie eine Kunſt ſehr hätten begünſtigen können, welche immer den Verfall des ächten Drama nach ſich ziehen mußte. (S. übrigens die, bey dem Art. Ballet an-

angeführten Schriftſteller und die Folge dieſer Zuſätze) — Eine **dritte** Art der, von den Griechen getriebenen, und zur Comödie gehörigen, dramatiſchen Luſtbarkeiten, waren die — **Nevroſpaſten**, oder was wir Marionettenſpiele nennen. Daß dergleichen bewegliche Figuren ihnen frühzeitig bekannt waren, erhellt aus dem, was Herodot (Euterp. c. 18. S. 153 Ed. Reiz.) von den Feyerlichkeiten bey den Feſten des Bacchus in Aegypten ſagt. Auch Ariſtoteles (De mundo, c. 6. Op. B. 1. S. 472 G. C.) hat ein Gleichniß von ihnen entlehnt. Leider, wiſſen wir aber auch, daß die Athenienſer dem Nevroſpaſten Pothinus zu ſeinen Poſſen das Theater einräumten, worauf die Stücke des Aeſchylus und Euripides geſpielt wurden (Athen. Lib. I. S. 19 E.) —

Die Comödie der **Römer** war, in der Geſtalt, und in der Art ihres Urſprunges, der griechiſchen in gewiſſer Art gleich. Schon ſehr frühzeitig (J. v. Chr. 494 J. d. Erb. R. 258-260) wurde ein feyerlicher, religiöſer Aufzug eingeführt, bey welchem, dem Dionyſius von Halikarnaß zu Folge, (Antiq. Rom. Lib. VII. c. 72. Oper. B. III. S. 1491 vergl. mit Lib. VI. c. 13. u. f. B. 2. S. 1066 Ed. Reisk.) Menſchen auftraten, welche in ſogenannte Satyren verkleidet, auf eine lächerliche Art, die dabey übliche kriegeriſche Saltation nachmachten, und verſtellten, um Lachen zu erwecken. Indeſſen ſcheint dieſe, in angenommener, fremder, Geſtalt, zur Verſpottung Andrer, getriebene Luſtbarkeit nicht ehe weiter gebildet worden zu ſeyn, als bis die Römer, länger als hundert Jahre nachher, (im Jahr 391. d. Erb. Roms) eine nähere Veranlaſſung dazu, durch die Hetruſciſchen Gaukler erhielten, welche, zur Beſänftigung des Zornes der Götter, nach Rom berufen wurden (S. T. Livii Hiſtor. Lib. VIII. c. 2.). Zwar war das ganze Spiel derſelben nichts, als eine ſtumme, mit Muſik begleitete, Saltation, oder Pantomime; und es iſt nicht bekannt, was ſie dadurch darſtellten; aber die jungen Römer, welche dieſe Pantomimen nachahmten, verbanden ſolche ſehr bald mit rohen, aus dem Stegreif gemachten Verſen, in welchen ſie ſich gegenſeitig verſpotteten, und hieraus ſcheint ſich eine Art von Kunſtwerk gebildet zu haben, das, wenn es gleich noch nicht eine ordentliche dramatiſche Form hatte, oder eine eigentliche Handlung darſtellte, ſondern nur aus eben dergleichen Spöttereyen beſtand, doch ſchon als eine Art Schauſpieles, unter der Begleitung muſikaliſcher Inſtrumente, von ihnen gegeben wurde, und den Namen **Satire** oder **Sature** (**Miſchſpiel**) führte. Hiemit begnügten ſich die Römer bis zum J. 514. der Erbauung Roms, und alſo über hundert, nicht zwey hundert Jahre, wie J. J. Rambach bey ſ. Ausg. des Caſaubonus S. 180 Anm. e. ſagt. In dieſem Jahre, und alſo zu einer Zeit, wo die griechiſche Comödie ſchon zu ihrer höchſten Blüthe gekommen war, fieng nähmlich Livius Andronicus zuerſt an, Schauſpiele zu geben, welche aus einer ordentlichen Fabel, oder Handlung beſtanden, (auſus eſt primus fabulam ſerere) und wenn wir gleich die eigentliche Beſchaffenheit dieſer Stücke nicht kennen: ſo wiſſen wir denn doch, daß ihr Verfaſſer ein gebohrner Grieche, und mit der griechiſchen Litteratur bekannt war, und ſchon hieraus würden wir, Falls es ſich, in den auf uns gekommenen Luſtſpielen der Römer, nicht auch ſichtlich zeigte, ſchlieſſen müſſen, daß dieſe ihr Luſtſpiel eigentlich den Griechen zu verdanken hatten. Indeſſen fehlte es ihnen nicht gänzlich an einer Art von Nationalſtücken; und dieſe müſſen, meines Bedünkens, zuvörderſt in Erwägung gezogen werden. Als ſolche ſind nähmlich, Vorzugsweiſe, zuerſt diejenige Gattung

ihrer Comödie, welche **Atellane** hieſs, und zwar in ſo fern anzuſehen, als der vorher erwähnte, Geſchichtſchreiber ausdrücklich ſagt, daß die jungen Römer dieſes Schauſpiel weder in die Hände der eigentlichen Schauſpieler kommen ließen, noch durch die Vorſtellung deſſelben irgend etwas von ihrem Bürgerrechte verloren (vergl. mit dem Val. Max. Lib. II. c. IV. §. 4. u. a. m.). Grundes genug, es von allen andern zu unterſcheiden. Von dem Urſprunge deſſelben wiſſen wir aber nichts, als daß es ſeinen Namen von einer Campaniſchen Stadt erhielt. Livius, a. a. O. nennt es genus ludorum ab Oſcis acceptum; und der Grammatiker Diomedes (Lib. III. S. 487. apud Putſch.) ſagt davon: a civitate Oſcorum Atella, in qua primum coeptae, Atellanae dictae. Ihrer innern Beſchaffenheit nach, glich die Atellane den Satyrſpielen der Griechen (argumentis dictisque jocularibus ſimiles Satyricis graecis; Diomedes, a. a. O.) Gleich den Satyren in dieſen, waren die Oscier in ihr gleichſam ſtehende Perſonen. (In Atellana Oſcae ut Maccus, Ebend. und ebend. S. 488). Auch wurde ſie noch, wie ſchon die Oscier ſelbſt nicht mehr exiſtirten, in der Osciſchen Mundart, und, wie es ſcheint, noch zu den Zeiten des Strabo (Lib. V. S. 233) geſpielt. Indeſſen, ſind, wahrſcheinlicher Weiſe, deren auch in der römiſchen Mundart geſchrieben worden. Dieſes läßt ſich daraus ſchließen, daß Vellejus Paterculus (Hiſt. Rom. Lib. II. c. 9. S. 173 u. f. Ed. Burm. vergl. mit dem Chronikon des Euſebius) den Pomponius Erfinder derſelben nennt, und der, da er erſt ums J. 662. der Erb. Roms, und ſpäter, als andre Dichter, welche deren geſchrieben haben ſollen, lebte, alſo wohl nur in ſo fern, als er vielleicht Veränderungen oder Verbeſſerungen darinn machte, Erfinder heißen, und, wenn er gleich nicht wie R. Hurd (bey ſ. Horaz, B. 1. S. 177 d. Eſchenb. Ueberſ.) will, in dieſe Stücke überhaupt, die gemeine (römiſche) Mundart einführte, deren doch in derſelben auch geſchrieben haben kann. Eben dieſes gilt, dem Caſaubonus zu Folge, (de Satyr. Graec. Poeſ. Lib. II. c. 4. S. 243. Ed. R. vergl. mit Hurd, a. a. O. S. 176 u. f.) von den, dem Dictator Sylla — bey dem Athenäus (Lib. IV. S. 261) zugeſchriebenen Stücken. Die, urſprünglich in ihnen herrſchende Scherzhaftigkeit wurde, nach dem, was Valerius Maximus von ihnen ſagt, (a. a. O.) vor den römiſchen Dichtern etwas gemäßigt. Aber, ob dieſes, wie Caſaubonus behauptet, (a. a. O. Lib. II. c. 1. S. 184 Ed. Ramb.) durch die, immer mit ihnen verbundenen Exodien (ſ. die Folge) bewirkt worden ſey, und ob Valerius unter der Italica ſeveritate dieſe verſtanden habe, iſt mir zweifelhaft; und die Stelle des Cicero, (Epiſt. Lib. IX. Ep. 16.) welche ſo oft, und noch in der Ueberſetzung der Lebensbeſchr. Röm. Dichter von Lud. Cruſius, B. 2. S. 226 Anm. x) ſo wie in Flögels Geſch. der Römiſchen Litterat. B. IV. S. 91 zu einem Beweiſe hat dienen ſollen, daß die ſpätern Dichter endlich obſcöne Perſonen darinn hätten auftreten laſſen, ſagt, meines Bedünkens, nichts, als daß die Mimen an die Stelle der Atellanen traten, nicht, daß aus dieſen jene wurden. Nicht beſſer iſt die Meynung des Dubos (Reflex. crit. ſur la Poeſie etc. T. I. Sect. 21. S. 157. Dresdn. Ausg.), als ob ſie nichts, wie Stücke aus dem Stegreif geweſen wären, gegründet. Sie wird zur Gnüge dadurch, daß Naevius, (bey dem Aulus Gellius, Lib. XVII. c. 2. §. 8.) und Q. Novius, Pomponius und Memmius (bey dem Macrobius Saturn. Lib. I. c. 10. S. 160 Lond. 1694. 8.) als Verfaſſer von Atellanen genannt werden, und daß zum Theil noch Fragmente von

von dieſen Dichtern übrig ſind, widerlegt. (S. die von Rob. und Heinr. Stephanus herausgegebenen Fragm. vet. Poetar. Par. 1564. 8. ſo wie die Fragm. veter. Poetar. ed. a Theod. ab Almeloveen, Amſtel. 1686.) Auch hat R. Hurd (a. a. O. S. 175 u. f.) es zwar, meines Bedünkens, ſehr wahrſcheinlich gemacht, daß Horaz, an Statt dieſes Schauſpiels, das Satyrſpiel der Griechen, auf die römiſche Bühne zu bringen, oder doch jenes, durch die über dieſes gegebenen Vorſchriften, zu verfeinern ſuchte; aber ich weiß nicht, wie er, oder L. Cruſius, in ſ. Lebenbeſchr. Röm. Dichter, B. 2. S. 225 Anm. x) es würden erweiſen können, daß die Osciſchen Charaktere bereits mit den griechiſchen Satyrs vertauſcht waren, und daß die Atellanen, wie der erſte (a. a. O. S. 207) meynt, immer den regelmäßigen dramatiſchen Vorſtellungen in Rom, gerade ſo wie die Satyrſpiele in Griechenland, beygefügt wurden, ob er gleich, bey dieſer Behauptung, eine Stelle aus dem Scholiaſten des Juvenal (zu dem 175ten V. der 3ten Satyre) im Auge gehabt zu haben ſcheint. Wenigſtens widerſpricht die, von dem Caſaubonus (a. a. O. Lib. 2. c. 1. S. 185) gemachte Erklärung dieſer Stelle, gänzlich dem Urtheile, welches Hurd ſelbſt (ebend.) von den Atellanen fällt. Er nennt ſie ein lächerliches Poſſenſpiel; und wenn die, zu Rom, vor verſchiedenen Jahren ausgegrabene Figur eines Hiſtrio (S. unter andern Flögels Geſch. des Groteskomiſchen, Liegn. 1788. 8. S. 27 und das beygefügte Kupfer) der, unter den vorher gedachten ſtehenden Perſonen der Atellanen genannte Maccus ſeyn ſollte: ſo haben die Masken derſelben allerdings aus wahren Carricaturen beſtanden; aber wir finden, in den alten Schriftſtellern zu wenig umſtändliche Nachrichten von dieſem Schauſpiel, als daß wir den Charakter deſſelben genau zu beſtimmen fähig wären. Die verſchiedenen Litteratoren haben ganz verſchiedene Meynungen davon gehegt. Flögel (Geſch. der Röm. Litter. B. IV. S. 89 u. f.) hat einen Theil dieſer Meynungen zuſammen getragen; es iſt nur zu bedauern, daß er ſie nicht ſorgfältig mit jenen Nachrichten hat vergleichen wollen. Zu den, von ihm, nicht angeführten gehört, unter andern, noch die aus dem Dacier (Mem. de l'Acad. des Inſcript. B. 3. S. 264 u. f.) genommene Meynung des Quadrio, der (Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 311 u. f.) behauptet, daß die Römer über ein und denſelben Held immer, zugleich ein Trauerſpiel und eine Atellane gehabt, und S. 326 zugleich, daß die Atellanen aus einem Gemiſche von Tragiſchen und Komiſchen beſtanden hätten. Auch leitet er geradezu die Tragikomödie der Neuern von ihnen her. Uebrigens ſcheinen ſie, obgleich unter einigen Abwechſelungen, (S. Macrob. Saturnal. Lib. 1. c. 10. S. 160 und was er daſelbſt vom Memmius ſagt) ſich lange auf dem römiſchen Theater erhalten zu haben. Nicht allein Juvenal (Sat. VI. V. 71) ſondern auch Suetonius (In Galba, c. 13. S. 674 Lugd. B. 1656. 8.) gedenkt ihrer, und nach ſeinem Ausdruke zu urtheilen, könnten deren wohl noch zu ſeiner Zeit geſpielt worden ſeyn. — Die zweyte Art des, meines Bedünkens, Nationalen Schauſpieles der Römer, waren die, genau und immer mit den Atellanen verbundenen, aber doch von ihnen verſchiedenen Zwiſchen- oder Nachſpiele, **Exodien** genannt. Dieſe bildeten ſich aus der vorher gedachten Satyre, oder Sature, welche zwar, nach Erſcheinung der gedachten Stücke des Livius Andronicus, auf eine Zeitlang verſchwand, allein bald wieder zum Vorſchein kam, und endlich jene Benennung erhielt. Der angeführte römiſche Geſchichtſchreiber ſagt dieſes

aus-

ausdrücklich, und ſetzt zugleich hinzu: conſertaque potiſſimum Atellanis ſunt. Eben ſo gedenken ihrer in Verbindung mit den Atellanen, mehrere römiſche Schriftſteller. Im Juvenal heißt es unter andern:

Urbicus exodio riſum movet Atellanae
Geſtibus Autonoes
Sat. VI. V. 61.

und im Suetonius, mora in Atellanico exodio (In Tiber. c. 45. S. 381 8. der angeführten Ausgabe) Auch haben mehrere Kritiker unter den Neuern ſo wohl dieſe ihre Verbindung, als ihre Verſchiedenheit anerkannt. Scaliger (Poet. Lib. 1. c. 10.) ſagt: aliquando etiam actores extra argumentum introducti, quorum urbanitate adhuc magis animi laxarentur . . . Hoc idem in Atellana dicebatur exodion, quia penitus extra fabulam eſſet. Noch weitläuftiger iſt Caſaubonus (De Satyr. Graec. Poeſi, Lib. II. c. 1. S. 132 u. f. Ed. Ramb.) ſo wie Quadrio (a. a. O. S. 328 u. f.) darüber. Nicht anderer Meynung iſt R. Hurd (a. a. O. S. 208). Und Dacier in ſ. Diſc. ſur la Satire (Mem. de l'Acad. des Inſcript. B. 3. S. 256 vorzügl. S. 264) hat weitläuftig, obgleich meines Bedünkens, nicht bündig genug zu erweiſen geſucht, daß ſie mit eben den Masken, wie die Atellanen ſelbſt, und daß folglich auch eben die Perſonen darinn, als in dieſen, aber in einem lächerlichen Lichte dargeſtellt wurden. Um deſto mehr iſt es alſo zu verwundern, wie L. Cruſius in ſ. Lebensbeſchr. römiſcher Dichter, oder vielmehr ſ. Ueberſetzer, B. 2. S. 226 Anm. v. ſagen können „daß man die Atellanen zu Exodiis oder Nachſpielen gebrauchte;„ denn im Texte ſelbſt (S. 227) werden ſie ausdrücklich von einander unterſchieden. Eine andre Behauptung in eben dieſem Schriftſteller S. 226 Anm. x), daß nämlich die Atellanen einen Chor gehabt hätten, iſt wahrſcheinlicher Weiſe, aus der genauen Verbindung dieſer mit den Exodien entſprungen. Es iſt, indeſſen, ſo viel ich weiß, nicht ausgemacht, ob die letztern zwiſchen den Akten, oder erſt nach Endigung des Stückes, obgleich, zu Folge ihrer Benennung, wahrſcheinlicher, daß ſie zum Schluſſe geſpielt worden ſind. In Anſehung ihrer Eigenheiten erhellt, aus den Verſen des Juvenal:

— tandemque redit ad pulpita notum
Exodium, cum perſonae pallentis hiatum
In gremio matris formidat ruſticus infans,
Sat. III. V. 174 u. f.

daß allerhand Poſſen darinn vorkamen; und aus dem, was Suetonius (In Tiber. c. 45. S. 381. In Calig. c. 27. S. 460. In Ner. c. 39. S. 633. In Galb. c. 13. S. 674. In Domit. c. 10. S. 799) ſagt, daß ſie voll von Spötterey und Satyre ſo gar über die römiſchen Kaiſer, und mit allerhand Liedern untermiſcht waren. Auch läßt daraus, daß dieſer Schriftſteller (S. 633) einen Schauſpieler der Atellanen, den Datus, Hiſtrio nennt, noch ſich ſchließen, daß, wie es auch aus der veränderten Verfaſſung ſich wohl von ſelbſt ergab, unter den Kaiſern, dieſes Schauſpiel aufhörte, national zu ſeyn, oder nicht mehr, wie urſprünglich, von den jungen Römern ſelbſt, aufgeführt wurde. — Die ſämmtlichen übrigen Arten der römiſchen Comödie, machen, meines Bedünkens, wieder in ſo fern eine eigene und nur Eine Claſſe aus, als ſie, von Anbeginn an, immer nur von eigentlichen Schauſpielern, d. h. von Sclaven oder Freygelaſſenen, geſpielt wurden, und alſo von den Römern ſelbſt immer haben, als gleichſam fremde Produkte, angeſehen werden müſſen. Sie ſind von den Grammatikern ſehr verſchiedentlich abge-

theilt worden. Um den Raum zu ſchonen, verweiſe ich auf die zu Anfange dieſes Artikels angeführten Aufſätze des Evanthius und Donatus, (vergl. mit dem 10ten Kap. des 1ten Buches der Obſervat. des G. Cuper, S. 64 u. f. Traj. ad Rh. 1670. 8.) ſo wie auf den Diomedes, (De Orat. Lib. III. ap. Putſch. S. 485 u. f.) Rob. Hurd, (bey ſ. Horaz, B. 1. S. 214 u. f. d. Ueberſ.) C. F. Flögel (Geſch. der kom. Litteratur, B. IV. S. 93 u. f.) u. a. m. Daß die eine Gattung derſelben ausdrücklich römiſch (togata) heißt, macht ſie noch nicht zu einem einheimiſchen oder Nationalſchauſpiel. Rom erhielt, wie vorher bereits bemerkt worden iſt, ſeine eigentliche Komödie von den Griechen; und aus dem Horaz (ad Piſon. V. 285 u. f.) wird es höchſt wahrſcheinlich, daß der Inhalt derſelben urſprünglich gänzlich griechiſch war. Und nicht allein, erſt ihre ſpätern Dichter fiengen an, die Scenen darinn, zum Theil nach Italien zu verlegen, oder römiſche Charaktere und römiſche Namen darinn einzuführen; ſondern ſie ſcheinen auch immer mehr aus dem komiſchen Theater der Griechen geſchöpft, als einheimiſche Gegenſtände gewählt zu haben, ſo wie in ihren Nachahmungen glücklicher, als in ihre Originalen geweſen zu ſeyn. Wenigſtens kommt in dem, von dem Sedigitus gemachten, bey dem Gellius (Lib. XV. c. 24.) befindlichen, Verzeichniſſe von den beßten römiſchen Komikern, keiner von denen, welche vorzüglich Togaten geſchrieben haben ſollen, und nicht einmahl Afranius, Trotz des ihm, vom Horaz (Ep. 1. Lib. II. V. 57) und vom Quinctilian (Lib. X. c. 1. §. 100. S. 506. Ed. Gesn.) gegebenen Lobes, vor; und kein römiſcher Schriftſteller hat, ſo viel ich weiß, weder bemerkt, wenn und von wem deren zuerſt geſchrieben worden ſind, noch daß das Volk vorzüglich Vergnügen an ihnen gefunden hätte. Wohl aber bekennt mehr als einer, z. B. Quinctilian, (a. a. O. §. 99.) Aulus Gellius (Lib. II. c. 23.) u. a. m. die Mittelmäßigkeit ihres comiſchen Theaters. Noch weniger iſt dieſes bey ihnen, oder bey irgend einem Volke, je das geweſen, was es, wenigſtens anfänglich, bey den Griechen war, ein eigentliches **bürgerliches** Schauſpiel, oder verbunden mit ihren religiöſen Gebräuchen und Feſten; es war und blieb eine fremde, anderwärts hergeholte Frucht. Indeſſen hat die römiſche Comödie immer ihre Eigenheiten gehabt. Zwar nicht, wie C. F. Flögel (Geſch. der com. Litteratur, B. IV. S. 99) zu ſagen ſcheint, urſprünglich einen eigentlichen Chor; Diomedes (a. a. O. S. 489) ſagt ausdrücklich: latinae Comoediae Chorum non habent. Auch finden ſich, in den übrig gebliebenen Stücken derſelben, nirgends Spuren davon. Der Grex, oder die Caterva, welche einige Stücke des Plautus ſchließt, iſt entweder der Chor der Schauſpieler ſelbſt, oder der Chor der Muſiker, Tänzer, Sänger, Mimen, u. d. m. welche, zwiſchen den Aufzügen, die Zuſchauer unterhielten. (S. Voſſii Inſtit. Poet. Lib. II. c. 26.) Und daß ihre Comödie mit dergleichen Luſtbarkeiten verbunden war, wiſſen wir aus dem bekannten Verſe, womit ſich der erſte Akt des Pſeudolus endigt:

Tibicen vos interea hic delectaverit,

und aus einer von dem Diomedes (a. a. O.) aufbewahrten Stelle des Suetonius. Die Muſik vertrat die Stelle des Chores; die Stüke wurden dadurch in ihre verſchiedenen Aufzüge abgetheilt; und wenn das Wort, Chor, von der römiſchen Comödie in den alten Schriftſtellern vorkommt: ſo bedeutet es nichts, als dieſes. Freylich aber ahmt Plautus, in ſeinen Stücken, den griechiſchen Chor in ſo fern nach, als ſeine Perſonen zuweilen ihre Re-

de geradezu an die Zuſchauer richten; und es iſt nur lächerlich, wenn verſchiedene Kunſtrichter, wie z. B. Quadrio (Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 171) daraus, daß es mit den Regeln des ordentlichen Drama ſich nicht vertragen würde, wenn die Perſonen deſſelben Rückſicht auf dieſe genommen hätten, erweiſen will, daß jener Grex oder Caterva nicht der Chor der Schauſpieler ſelbſt ſeyn können. Wurde der Zuſchauer einmahl von dieſen angeredet; ſo konnte er auch öfterer von ihnen angeredet werden. Eine andre Eigenheit der römiſchen Comödie, iſt ihr Prolog. Wenigſtens kommt im Ariſtophanes nichts der Art vor; und das, was man in den Tragödien des Euripides allenfalls ſo nennen kann, unterſcheidet ſich dadurch von jenem, daß es immer irgend einer beſtimmten Perſon in den Mund gelegt wird, und zur Verſtändlichkeit des Stückes erforderlich iſt. Aber ſchon im Plautus werden deren, blos im Namen des Dichters gleichſam gehalten. Ob ſie, indeſſen, wirklich römiſcher Erfindung ſind, läßt, bey dem Mangel unſerer Kenntniß von der Neuern Comödie der Griechen, ſich nicht entſcheiden. Der wichtigſte Unterſchied aber zwiſchen dieſer und jener beſtand in der Art der Vorſtellung. In dem Monolog (Canticum) war nähmlich die Declamation von der Action getrennt; und dieſe zwiſchen zwey Schauſpieler getheilt. Mehrere Nachrichten hierüber finden ſich in dem 3ten B. des angeführten Werkes von Dubos, deutſch, in G. E. Leſſings theatral. Bibl. St. 3. vorzüglich im 11ten Abſchnitte, worinn aber freylich mancherley Dinge, und beſonders die Vorſtellungen der Comödie, der Mime und Pantomime, öfterer mit einander verwechſelt worden ſind. Uebrigens ſcheint die eigentliche Comödie ſich bey den Römern nur bis in das zweyte Jahrhundert auf der Bühne erhalten zu haben, und Verginius, deſſen Plinius (Epiſt. Lib. VI. Ep. 21.) gedenkt, ihr letzter, eigentlicher comiſcher Dichter geweſen zu ſeyn. Mimen und Pantomimen verdrängten, wie Marc Aurel ſagt, (Lib. XI. §. 6.) das regelmäßige Schauſpiel; oder vielmehr dieſes artete in jenes aus. Auch läßt ſich aus den vielen in Italien damahls geweſenen Theatergebäuden wohl nicht mit ſo vieler Gewißheit, als Tiraboschi, oder ſein Epitomator C. J. Jagemann (Geſch. der fr. Künſte und Wiſſenſch. in Italien, Buch IV. Kap. 1. B. 2. S. 304 u. f.) wollen, der Schluß ziehen, daß der Geſchmack an dem eigentlichen Drama ſehr allgemein geweſen ſey. Nicht allein das, was Horaz (Epiſt. I. Lib. II. V. 185 u. f.) ſagt, ſondern auch die kleine Anzahl der lateiniſchen comiſchen Dichter, erweißt, meines Bedünkens, das Gegentheil. Vollſtändig iſt die Anzahl dieſer, weder in Fabric. Bibl. lat. Lib. IV. c. 1. B. 3. S. 238, noch in Flögels Geſchichte der comiſchen Litteratur. B. IV. S. 105 u. f. angegeben. Bey dem letztern fehlen die Namen des Sutrius, Succius, Doſſenus, Pomponius, Novius, Memmius und des vorher gedachten Verginius. Auf uns gekommen ſind nur 21 (nicht vollſtändige) Stücke vom **Plautus** (ſ. deſſen Artikel) und 6 Stücke des **Terentius** (ſ. deſſen Artikel). Von den übrigen ſind zum Theil noch Fragmente vorhanden, welche in den bereits angezeigten Sammlungen, und in dem Corp. Poet. lat. Aurel. Allobr. 1611. und 1640. 4. ſo wie in den, von M. Maittaire beſorgten Oper. Poet. lat. Lond. 1713. f. 2 B. ſich befinden; und zu den vorher gedachten, von der römiſchen Comödie beſonders handelnden Schriften, und Schriftſtellern gehört noch eine, über verſchiedene comiſche Dichter ſelbſt, als den Livius Andronikus, Naevius, Ennius, Statius, Caec. Afranius von Casp. Sagittarius geſchriebene Commentatio,

Altenb. 1672. 8. Quadrio, in ſ. Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 42 u. f. das 7te Kap. des 1ten Buches von Signorelli Kritiſcher Geſch. des Theaters, B. 1. S. 183 u. f. d. U. —

Von den **Mimen** der Römer beſonders zu handeln, werde ich durch zwey neuere, darüber erſchienene Schriften: Dec. Laberii Mimi, Prolog. Praecedit Hiſt. Poeſeos Mimic. apud Romanos, ſcripſ. Frdr. Lieb. Becher, Lipſ. 1787. 8. und De Mimis Romanor. Comment. Auct. Wern. C. L. Ziegler, Gött. 1789. 8. vorzüglich durch die letztere, überhoben. Was ſich über die Art, wie ſie vorgeſtellt wurden, zu der letztern noch hinzu ſetzen ließe, findet ſich im Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 191 u. f. und im 4ten B. S. 99 u. f. von C. F. Flögels Geſch. der comiſchen Litteratur, obgleich hier, meines Bedünken, mit einigen Unrichtigkeiten vermiſcht. S. übrigens den Art. **Ballet**. —

Von den **Pantomimen** der Römer iſt bereits bemerkt worden, daß ſie nicht unter der Regierung des Auguſts erfunden, aber doch zu ihrer höchſten Vollkommenheit gelangt zu ſeyn ſcheinen. Macrobius (Saturnal. Lib. II. c. 7. S. 243. Lond. 1694. 8.) ſagt ausdrücklich, daß Pylades den alten, rohen Gebrauch dieſer Art der Saltation nur **verändert** (mutaſſe), und Ariſtonikus, bey dem Athenäus (Lib. I. S. 20), daß Bathyllus und Pylades ihre (die italiſche) Saltation aus der comiſchen entwickelt, oder hergeleitet (συςησασθαι) hätten. (S. auch Salmaſ. ad Vopiſc. Carinum, S. 836. in den Script. Hiſt. Aug. Lugd. B. 1671. 8.) Schon die Hetruſciſchen Gaukler, welche die erſten Keime der Comödie nach Rom gebracht haben ſollen, waren nichts, als eine Art von Pantomimen. Sie drückten das was ſie ausdrücken wollten, ſine carmine ullo, ſine imitandorum carminum actu . . . ad tibicinis modos, und mit nicht unanſtändigen (körperlichen) Bewegungen aus. (T. Liv. Hiſt. Rom. Lib. VII. c. 2.) Noch mehrere Fortſchritte mußte die Pantomime dadurch machen, daß, wie wir vorher geſehen haben, die Vorſtellung der Monologen im Luſtſpiele zwiſchen zwey Schauſpieler getheilt wurde, wovon der eine das, was der andre ſagte, durch Gebehrde darſtellte. Natürlicher Weiſe legten nun mehrere ſich vorzüglich auf ſie, und andre lernten zugleich ſie immer mehr verſtehen, ſo wie immer mehr Vergnügen an ihr finden. Auch ſcheint ſie ſehr bald eine, in ſo fern für ſich beſtehende, Kunſt geworden zu ſeyn, als zwiſchen den Aufzügen, oder zum Beſchluß der Stücke, immer irgend etwas, durch bloſſes Gebehrdenſpiel, dargeſtellt wurde. Dieſes erhellt aus dem, was Suetonius, bey dem Diomedes ſagt: (Lib. III. S. 489. Putſch.) Primis temporibus omnia quae in ſcena verſantur in comoedia agebantur, nam Pantomimus, et Pithaules et Choraules in Comoedia canebant. Sie näherte ſich, indeſſen, nicht ſo bald ihrer Vollkommenheit, oder gewann nicht ſo bald allgemeinern Beyfall, als ſie eine, der Comödie untergeordnete Kunſt zu ſeyn aufhörte, ſich gänzlich von dieſer trennte, und zu einem völlig für ſich beſtehenden Schauſpiele bildete. Der Pantomime wollte nun dem eigentlichen Schauſpieler nicht länger nachſtehen, oder nicht länger ein bloßer Mithelfer ſeyn; und der eigentliche Schauſpieler, welcher den Pantomimen vielleicht ſich vorgezogen ſah, ſuchte dieſen, entweder zu verdrängen, oder ſonſt herab zu ſetzen. (Diomedes, a. a. O.) Wenn aber dieſe Trennung eigentlich vor ſich gieng, läßt nicht genau ſich beſtimmen. Dem Diomedes zu Folge (a. a. O.) ſcheint ſie zu eben der Zeit ſich ereignet zu haben, da die gleichen und unglei-

ungleichen Tibien in das Luſtſpiel eingeführt wurden; und dieſe finden ſich ſchon in den Luſtſpielen des Terenz. Eben ſo ungewis iſt, daß, wie unter andern Nic. Calliachi (De Ludis ſcen. Mim. et Pantom. C. X.) und Quatrio (Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 256) wollen, die Pantomime, bereits in eben dieſem Zeitpunkte, zwiſchen den beyden puniſchen Kriegen, in Rom in der höchſten Blüthe geſtanden habe, und daß ſie damahls ſchon, ohne Begleitung von Geſängen, welche den Inhalt derſelben anzeigten, geſpielt worden ſey. Das letztere hat eigentlich nie Statt gehabt. (S. den Lucian de Saltat. §. 30. vergl. mit §. 36. Oper. B. IV. S. 366 und 389. Ed. Schm.) Vielmehr iſt es, der Natur der Sache nach, wahrſcheinlich, daß dieſe Geſänge gerade da, wie die Pantomime zu einem für ſich beſtehenden Schauſpiel wurde, und vielleicht erſt von dem Pylades, (S. was dieſer bey dem Macrobius Saturn. Lib. II. c. 7. ſelbſt ſagt) damit verknüpft worden ſind. Und was das erſtere anbetrift: ſo muß man, um dieſes aus dem herauszubringen, was im Macrobius (Saturn. Lib. II. c. 10) von der Tanzluſt der Römer zu den Zeiten des Afrikaniſchen Scipio erzählt wird, eine ganz eigene Leichtigkeit im Schlieſſen beſitzen. Wenigſtens wird der Pantomime nicht eher, als in dem Zeitalter des Auguſt, beſonders gedacht: und hieraus ſcheint denn, mit etwas mehr Gewisheit zu folgen, daß Pylades und Bathyllus allerdings eigene und große Verdienſte um ſie gehabt haben müſſen. Zwar ſchreibt der erſtere ſich ſelbſt (bey dem Macrobius, (a. a. O.) deren nicht mehrere um ſie zu, als daß er ſie gewiſſen muſikaliſchen Inſtrumenten, und dem Geſange (d. h. wahrſcheinlicher Weiſe mit mehrerer oder anderer Muſik, und vielleicht erſt mit einem Chor von Sängern) verbunden habe; aber hier kann wohl nur von Nebendingen die Rede ſeyn; und die Kunſt ſelbſt wurde durch ihn, und ſeinen Gehülfen auch veredelt, und gleichſam in ein Syſtem gebracht. Ohne dieſen Umſtand würde, was die alten Schriftſteller, Lucian (a. a. O. 34. Oper. B. IV. S. 369. Ed. Schm.), Zoſimus, u. a. m. von ihnen ſagen, gänzlich unbegreiflich ſeyn. Vielleicht giengen, vor ihrer Zeit, die Pantomimen nur auf Erregung von Gelächter aus, oder waren nichts viel beſſeres, als eine Art von Luſtigmacher; und es mußte allerdings alſo Aufmerkſamkeit auf ſich ziehen, wenn Pylades und Bathyllus höhere Abſichten mit ihrem Spiele verbanden, alle Gegenſtände, immer der Natur derſelben gemäß, darſtellten, die tragiſchen wirklich tragiſch, die ernſthaften ernſthaft, u. ſ. w. behandelten, und ſo, durch bloßes Gebehrdenſpiel, durch bloße körperliche Bewegungen, ſehr verſchiedene und mannichfaltige Empfindungen erweckten. Vielleicht führten ſie auch, zuerſt, ganze, zuſammenhängende, obgleich noch nicht ſehr verwickelte Situationen, und führten dieſe zugleich völlig zuſammenhängend auf? So viel iſt gewis, daß von nun an, Gegenſtände aller Art von ihnen dargeſtellt wurden, und daß ſo wohl Geſchichtſchreiber als Dichter Zeugniſſe von dem Eindruck liefern, welchen von nun an die Pantomime machte. Die Philoſohen beſuchten ſie fleißig, die Kaiſer ſpielten deren ſelbſt, die Weiber . . . und der große Hauſe theilte ſich in Factionen. Auch verbreitete ſich der Geſchmack an ihnen ſehr bald, durch die mehreſten, den Römern unterworfenen Provinzen, beſonders in Aſien; und mit dieſer Verbreitung nahm, wenn nicht die Kunſt, doch das Handwerk an Umfange zu. Zu den Zeiten des Lucian ſpielte nur immer Ein Pantomime allein alle Rollen oder Perſonen ſeines Stückes; und zu den Zeiten des Apu-

leius (Metam. Lib. X.) gab es deren ſchon ganze Geſellſchaften. Daß, bey dieſer allgemeinen Begünſtigung, die Pantomime ſich lange auf dem Theater erhielt, iſt nicht zu verwundern. Noch in den Briefen des, im Anfange des 6ten Jahrhunderts lebenden Caſſiodorus (Lib. I. ep. 20. Lib. IV. ep. 51) wird ihrer gedacht. Mehrere Nachrichten von ihr und von verſchiedenen berühmten Künſtlern darin, ſo wie von ihrem Geſchick, ihrem Einfluß, u. ſ. w. ſind in den, bey dem Art. **Ballet** angezeigten Schriften, geſammelt. Und ebendaſelbſt iſt auch der Unterſchied ſo wohl zwiſchen ihr, und der gewöhnlichen Pantomime, als dem Ballet der Neuern bemerkt worden. — —

Die **Komödie der chriſtlichen Völker überhaupt** war, urſprünglich, ein eben ſolches Ungeheuer, oder ein eben ſolches Poſſenſpiel, und wenn ſie gleich nicht aus der Religion derſelben unmittelbar, und eigentlich entſprang, doch eben ſo damit, anfänglich, verbunden, wie bey den heidniſchen. Zwar erhielt ſich in Griechenland und in Aſien, unter den Chriſten, noch eine ziemliche Zeit, in ſo fern der alte Geſchmack, als ſie, wenigſtens nach den Muſtern der Alten, ihre Beluſtigungen dieſer Art einzurichten ſuchten. Apollinaris, Biſchof von Laodicäa, ſchrieb, im vierten Jahrhundert, zum Gebrauch in Schulen, chriſtliche Nachahmungen der beßten griechiſchen Claſſiker, wozu er den Stoff aus den Begebenheiten des alten Teſtamentes nahm, und, unter andern, wie es heißt, Trauerſpiele in der Manier des Euripides, und Luſtſpiele in der Manier des Menander (Sozom. Hiſt. eccl. Lib. V. c. 18). Gregorius von Nazianz machte aus dem Leiden des Stifters der chriſtlichen Religion, ein Trauerſpiel nach griechiſchem Maßſtabe, (Χϱιϛος πασχων) das noch übrig, und, nach dem Prolog zu urtheilen, ſo gar aufgeführt worden iſt (Oper. B. 2. S. 253 u. f. Col. 1690. f.). Und, in der Folge, hatte die Comödie der Alten, Einfluß auf die Ausbildung der Comödie bey allen neuern Völkern. Aber, zu gleicher Zeit, entwickelten ſich aus den chriſtlichen Religionsgebräuchen ſelbſt, oder auf Veranlaſſung derſelben, allerhand Narrentheidungen, welche den chriſtlichen Völkern eigentlich zukommen, und die, ob ſie gleich weder eine beſondre Handlung darſtellten, noch Geſpräche enthielten, doch, in ſo fern zur Comödie gerechnet werden müſſen, als die, darin auftretenden Perſonen, etwas anders, als ſie waren, darin darſtellten, auf mancherley Weiſe vermumt dahin auftraten, und Lachen erwecken wollten. Dieſes waren die ſo genannten **Narren- und Eſelsfeſte**, wovon die Memoires pour ſervir à l'Hiſtoire de la Fête des Foux . . . p. Mr. du Tilliot, Lauſ. et Gen. 1741. 4. 1751. 8. Warton in ſ. Hiſtory of engl. Poetry, B. 1. S. 247. St. Arteaga, in ſ. Geſch. der Oper Kap. 3. B. 1. S. 137 u. f. d. U. C. F. Flögel, in ſ. Geſchichte des Groteskekomiſchen, Liegn. 1788. 8. S. 159 u. f. mehrere Nachrichten geben, und welche in Conſtantinopel ums J. 990 ihren Anfang genommen zu haben ſcheinen. (S. Cedr. Comp. Hiſtor. Baſ. 1566. f. S. 527.) Mit ihnen zugleich entſtand eine andre Art von dramatiſcher Luſtbarkeit, die, ſo tragiſch ſie, zum Theil, auch ſeyn ſollte, ſich doch nur als Comödie anſehen läßt, nähmlich die ſo genannten **Myſterien**. Wenn dieſe gleich anfänglich nur aus bloßen Aufzügen (Proceſſionen), welche die Leidens- oder Auferſtehungsgeſchichte Chriſti darſtellten, beſtanden: ſo erſchienen die ſpielenden Perſonen dabey doch in einer angenommenen, fremden Geſtalt; und wahrſcheinlicher Weiſe wurden auch ſehr bald Geſänge und Geſpräche hinzugefügt, ſo wie mehrere Gegenſtände aus der bibliſchen Geſchichte, und aus

der

der Legende, auf dieſe Art dramatiſch behandelt. Indeſſen iſt es nicht ausgemacht, ob ſie nicht, urſprünglich, blos in lateiniſcher Sprache abgefaßt geweſen? Glaublich wird dieſes dadurch, daß ſie, als religiöſe Darſtellungen, an hohen Feſten, von Prieſtern und Mönchen, oder doch von den, ihnen untergebenen Schulknaben, und wie es ſcheint, öfterer, wenigſtens anfänglich, in den Kirchen aufgeführt wurden. Eben ſo wenig läßt mit Gewisheit der Ort ihres Urſprunges ſich beſtimmen. C. F. Flögel, in ſ. Geſchichte der kom. Litter. B. IV. S. 193 nimmt mit vieler Wahrſcheinlichkeit Italien dafür an, ob er gleich vorher, S. 127 u. f. nach Tiraboschi, oder Jagemann (Geſch. der fr. Kſte. und Wiſſenſch. in Ital. B. 3. Th. 1. S. 486 u. f.) behauptet, daß die Italiener vor dem 13ten Jahrh. kein dramatiſches Schauſpiel der Art gehabt hatten, und doch zugleich S. 193 nichts wider die, im 11ten Jahrhundert in England erſchienene Myſterie von der heil. Catharina einwendet. Aber, ſo viel iſt gewis, daß, wenn ſie gleich, in jenen rohen Zeiten, Mittel des Unterrichtes in der Religion für den großen Haufen, welcher die Bibel weder leſen konnte noch durfte, waren, ſie nicht blos Erbauung zum Zwecke hatten. Größtentheils ſpielte der Teufel die Rolle eines Luſtigmachers darin. Auch wurden ſie ſehr bald in den Landesſprachen geſchrieben; und Ueberreſte davon zeigen ſich auch in den Spielen der Landleute in verſchiedenen Ländern, bey Gelegenheit chriſtlicher Feſte, als des Weynachtsfeſtes, u. a. m. Ich ſetze noch hinzu, daß, da der Gedanke an eigentlich dramatiſche Arbeiten nicht wohl eher Statt finden kann, als bis ſich eine Geſellſchaft zu ihrer Vorſtellung vereint findet, es um deſto minder zu verwundern ſteht, daß dergleichen Werke, bey allen Völkern, zuerſt durch religiöſe Feſte veranlaßt worden, und folglich auch religiöſen Inhaltes geweſen ſind. Ohne Schauſpieler läßt ſich kein Schauſpiel denken; und, wenn die Menſchen, bey jenen Feſten, gleich nicht zu ſolchen Zwecken zuſammen kamen: ſo kamen ſie doch zu **Einem** Zwecke zuſammen, ſo hatten ſie doch einen **gemeinſchaftlichen** Mittelpunkt; und die Freyheit von aller eigentlichen Arbeit und von allen Geſchäften dabey, mußte dieſe Luſtbarkeit um deſto eher herbey führen. Dieſem gemäß finden wir denn auch bey allen Völkern, eher Schauſpieler, d. h. Menſchen, welche in irgend einer Art von Verkleidung auftreten, oder den andern irgend etwas beſonders zu ſehen und zu hören geben wollen, als eigentliche dramatiſche Kunſtwerke; und vielleicht würde es nie comiſche und tragiſche Dichter gegeben haben, wenn es nicht vorher Mummereyen und Poſſenreißereyen mancherley Art gegeben hätte. — Aus den Myſterien entwickelten ſich ſehr bald die ſo genannten **Moralitäten** (bey den Engländern Interludes), welche größtentheils aus eitel allegoriſchen Perſonen beſtanden, und durch die, ſchon in ſehr vielen Myſterien vorkommenden Perſonen der Hofnung, des Todes, des Glaubens, u. d. m. waren vorbereitet worden, ſo wie, durch den allgemeinen Hang zu allegoriſcher Dichterey in dieſen Zeiten begünſtigt wurden, und dieſen wieder begünſtigten. (S. den Art. **Allegorie**). Indeſſen unterſcheiden ſich dieſe von den Myſterien ſchon dadurch, daß man Verſuche zu Charakterzeichnung und rohe Anlagen zu einer Verwickelung oder eine Art von Plan, in ihnen wahrnimmt, da die Myſterien nichts als buchſtäbliche Geſchichten aus der Bibel, oder aus der Legende darſtellen. Natürlicher Weiſe führte die verſchiedene Natur beyder auf dieſe Verſchiedenheit. Allein auch in den letztern traten gewöhnlich luſtige Perſonen auf; und es wäre aller-

allerdings zu verwundern geweſen, wenn zu einer Zeit, in welcher die, an den Höfen, und in den Häuſern der Großen gehaltenen Luſtigmacher, Theil an den Begebenheiten der wirklichen Welt hatten, ſie nicht auch in den Begebenheiten auf dem Theater eine Rolle hätten ſpielen ſollen. Nur waren ſie hier, wie es ſich von ſelbſt verſteht, ebenfalls allegoriſcher Art, welchem gemäß ſie öfterer den Namen, **Laſter** führten. (S. unter andern Hawkins Origin of the Engl. Drama, B. 1. Vorr. S. IX.) Und dieſe Vermiſchung von Ernſt und Scherz, von Religion und Poſſenreißerey, ſo wie jede Form, in welcher die bibliſchen und heiligen Geſchichten allein darzuſtellen waren, (nemlich die hiſtoriſche) führten denn wieder, wie es unter andern, Warburton, (bey ſeinen Shakespear, vor dem 5ten Bde.) ziemlich wahrſcheinlich gemacht hat, zu der Tragikomödie der Neuern, und zu dem hiſtoriſchen Schauſpiele, in welche, wenigſtens anfänglich, zum Theil, noch allegoriſche Perſonen mit eingemiſcht waren, wie zum Beyſpiel in den Cambyſes, bey Hawkins, a. a. O. B. 1. S. 243 u. f. in unſers Klais Herodes, wo Deutſchland in Perſon das Stück ſchließt, in die Tragedie à huit perſonnages des Jean Bretoy (1561), worin die Eiferſucht eine Rolle hat, u. a. m. nnd von welchen, wahrſcheinlicher Weiſe, ſich noch ſpätere, allegoriſch dramatiſche Dichtereyen, wie die allegoriſchen Vorſpiele bey allen Völkern, die Maſkques bey den Engländern, u. d. m. herſchreiben, welches bey der Geſchichte der Comödie der einzeln Völker, ſich zum Theil ausführlicher zeigen wird. Ich will hier nur noch bemerken, daß der Titel der erſtern Stücke, Myſterie, der herrſchende Titel für alle Stücke höheren, oder ernſthaften Inhaltes war, ſo wenig dieſer Inhalt ſonſt auch Beziehung auf Religion hatte. So beſitzen die Franzoſen, z. B. ein Myſtère de la Deſtruction de Troye, und eines de la France (S. Hiſt. du Th. franc. Amſt. 1736. 12. B. 2. S. 417 und 499.) — —

In **Italien** iſt, wenn gleich nicht, wie die Folge zeigen wird, als das älteſte, denn doch, aus den angeführten Gründen, als das erſte Schauſpiel, die Vorſtellung der **Myſterien**, welche hier den Namen Figure, Vangeli, Miſterj Iſtorie, Comedie ſpirituali führen, anzuſehen. Daß dieſe, überhaupt, wahrſcheinlicher Weiſe italieniſchen Urſprunges ſind, nehmen, wie gedacht, ſo gar diejenigen an, welche bey andern Völkern deren, in viel frühern Zeitpunkten, finden; und daß verſchiedene der, von italieniſchen Schriftſtellern angeführten Vorſtellungen dieſer Art, nicht wie Tiraboſchi oder Jagemann (a. a. O.) und C. F. Flögel nach ihnen, behaupten, blos ſtumme Schauſpiele waren, erhellt ſehr deutlich aus den Nachrichten, welche in jenen Schriftſtellern davon ſich finden. Auch iſt der Schluß der erſtern, daß, weil bis jetzt keine Stücke dieſer Art aus ſo frühen Zeitpunkten aufgefunden, deren auch nicht geſchrieben worden ſind, wohl nicht der bündigſte. Doch es lohnt nicht der Mühe, hierüber zu ſtreiten; und es kann immer nicht geläugnet werden, daß die Italiener eine Menge Stücke dieſer Art beſitzen, und daß deren doch in dem Anfange dieſes Jahrhunderts vorgeſtellt worden ſind. (S. Hiſt. du Th. Ital. p. Riccob. B. 1. S. 110.) Mehrere Nachrichten davon liefern Franc. Cionacci, in den Oſſervazione alle rime ſacre di Lor. de' Medici il vecchio, e di Lucrezia, Fir. 1680. 4. — L. A. Muratori, in dem 2ten B. Diſſert. 29. S. 480. ſ. Antiquitat. Ital. — Maffei, in ſ. Iſtoria dell Teat. Ital. vor ſ. Teat. Ital. Ver. 1723. 8. 3 B. — Crescimbeni in ſ. Iſtor. della volgar Poeſ. Lib. IV. c. 13. B. 1. S. 300. Ausg. von 1731. —

L. Ric=

ſ. Riccoboni in den Reflex. hiſtor. et crit. ſur les differens Théatres de l'Europe, Amſt. 1740. 8. S. 4. u. f. — Xav. Quadrio, in ſ. Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. IV. S. 54 u. f. — Fontanini, oder vielmehr Apoſtolo Zeno, in der Bibl. dell' Eloquenza Ital. B. 1. S. 488. Anm. a. Ausg. von 1753. — Signorelli, in ſ. Krit. Geſchichte des Theaters, Th. 1. S. 327 und 345. d. U. und andre mehr. Unter andern enthält die Biblioth. Pinelliana ein weitläuftiges Verzeichniß von Stücken dieſer Art. — —

Die **zweyte**, und dem Alter nach, die erſte, ſo wie vielleicht die herrſchende Gattung dramatiſcher Luſtbarkeit der Italiener, iſt die **Comödie aus dem Stegreif**, Comedia dell' arte, oder a ſuggetto, welche in den Zanni, oder in dem Arlekin und Scapin, ſo wie in dem Dottore, im Pantalon, u. a. m. ſtehende Perſonen hat, die in den verſchiedenen Dialecten Italiens ſprechen. Daß dieſes Schauſpiel unmittelbar mit den Mimen und Pantomimen der Römer zuſammenhängt, hat, unter andern, Riccoboni, in ſ. Hiſt. du Theat. Ital. B. 1. S. 21. u. f. höchſt wahrſcheinlich gemacht; und daß es, bis jetzt, ſich noch mit dem größten Beyfall auf dem Theater erhält, iſt bekannt. (S. unter andern Moore's Abriß des Lebens und der Sitten in Italien, Th. 1. S. 136. d. U.) Aber eine eigentliche Geſchichte deſſelben läßt ſich nicht geben, weil, wenn gleich, z. B. mit dem Character des Harlekin mancherley Veränderungen vorgegangen, und jene ſtehende Perſonen überhaupt, von Zeit zu Zeit, vermehrt worden ſind, doch, von einem Schauſpiele, deſſen Geſchick, größtentheils, von dem Spiele und den Einfällen einzeler Masken abhängt, ſich kein beſtimmtes Fortrücken denken läßt, und keine eigentlichen Belâge ſich finden können. So viel wiſſen wir, indeſſen, daß es, wie mit der Wiederauflebung der Wiſſenſchaften, auch die Comödie der Alten wieder aufgeweckt, oder dergleichen wieder, in der gewöhnlichen, regelmäßigen Form, und zwar in Menge, geſchrieben wurden, in dieſen gleichſam, in ſo fern eine Nebenbuhlerin erhielt, als die Mitglieder der verſchiedenen Akademien in Italien, und zum Theil die Schauſpieler ſelbſt, auch dieſe vorſtellten. Und zugleich können die Arbeiten anderer, wie Beyträge zur Vervollkommnung, oder zur Fortbildung derſelben, angeſehen werden. Von dieſer Art ſind die ſechs Stücke des Angelo Beolci, Ruzzante genannt (Opere, Ven. 1565. 8. Vic. 1598. 8). Zwar kann dieſer nicht, wie C. F. Flögel (Geſch. des Groteskekom. S. 31) behauptet, jene ſtehende Perſonen, mit ihren verſchiedenen Dialecten, zuerſt auf das Theater gebracht haben; denn, Flögels eigener Meynung, oder vielmehr Riccoboni's Meynung nach, (ebend. S. 26) ſchreibt die Maske des Harlekin und des Scapin ſich von dem Centunculus der Römer her; und daß die Maske des Pantalon, ſo wie die verſchiedenen Dialecte Italiens, ſchon vor dem Ruzzante auf der Bühne waren, hat Quadrio (Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 215) gezeigt; aber die Perſonen des Ruzzante ſprechen denn doch in dieſen Dialecten, und ſeine Stücke erhielten allgemeinen Beyfall. Eben ſo viel Verdienſt, als er, erwarb, im Anfange des ſiebzehnten Jahrhunderts, Flaminio Scala, ein Schauſpieler und Vorſteher einer Schauſpielergeſellſchaft, ſich dadurch um die Comedia dell' arte, daß er ordentliche Entwürfe zu ſeinen Stücken verfertigte, welche, ſo unvollkommen ſie waren, und ſo ſchlüpfrig die Stücke ſelbſt ſeyn mögen, doch dieſe, mehr oder weniger, zu einem Ganzen machten, und wenn nicht zu Muſtern, doch zu Beyſpielen, dienen konnten.

(S. II

(S. Il Teatro delle favole rappreſentative; ovvero la Ricreazione comica, boſchereccia e tragica, div. in cinguante Giornate . . . Ven. 1611. 4.) Auch ſchrieben, nach dem Beyſpiele des Ruzzante, eine Menge Schriftſteller, welche ſich bey dem Quadrio (a. a. O. S. 227 u. f.) verzeichnet finden, Stücke, in welchen jene Charaktere beybehalten waren. Allein, eben in jenem Zeitpunkte, im Anfange und gegen die Mitte des ſiebzehnten Jahrhundertes artete nun auch die Comödie aus dem Stegreife im höchſten Grade aus, ob ſie gleich ſonſt dergeſtalt die Oberhand erhalten hatte, daß, beynahe während einem ganzen Jahrhundert nur hin und wieder noch ein regelmäßiges Stück geſchrieben, aber keines, auf irgend eine Art, mehr geſpielt wurde. In jene wurden nicht allein immer mehr Masken eingeführt, ſondern dieſe alle ſpielten auch ohne Geiſt, und ohne Anſtand, und wählten zur Vorſtellung, abentheuerliche, ungereimte, unzuſammenhängende, tragiſch-comiſche Begebenheiten (S. Riccob. Hiſt. du Th. Ital. B. 1. S. 73. Quadrio, a. a. O. S. 209.) Die Schuld von dieſem Verfalle wird, von den Italienern, gewöhnlich, auf den Mode gewordenen Geſchmak an ſpaniſchen Stücken geſchoben. Riccoboni, (Hiſt. du Th. Ital. B. 1. S. 46.) Quadrio, (a. a. O. S. 345.) Des Houlmieres, (Hiſt. anecd. et raiſ. du Théatre Ital. Par. 1769. 12. B. 1. S. 14) ſo wie ihre Ausſchreiber, ſagen, daß mit Karl dem 5ten im Anfange des **ſechzehnten** Jahrhundertes, die ſpaniſche Tragicomödie nach Italien gekommen ſey, und dieſe Wirkung hervor gebracht habe. Aber, wenn nun auch nicht dadurch dem Geſchmak der Italiener in ſo fern ein ſchlechtes Compliment gemacht würde, als z. B. die franzöſiſche Bühne, durch die Bekanntſchaft der Corneille und des Moliere mit der ſpaniſchen, nicht eben verdorben worden iſt: ſo war ja, erſtlich gerade in eben dieſem, in dem ſechzehnten, Jahrhundert ſo wohl die regelmäßige Comödie der Italiener in dem blühendſten Zuſtande, als die Comödie aus dem Stegreife noch ſehr gut beſchaffen, und der Verfall der italieniſchen Poeſie überhaupt fängt ſich erſt mit dem ſiebzehnten Jahrhundert an. Zweytens haben die Italiener, ſo wohl dem Titel, als der Beſchaffenheit nach, viel früher, als die Spanier, wirkliche theatraliſche **Tragicomödien**, das heißt, dramatiſche Stücke gehabt, in welchen das Erhabene mit dem Niedrigen, das Rührende mit dem Lächerlichen unter einander gemiſcht iſt; und weit entfernt, daß jene ſie von dieſen erhalten haben, könnten die letztern wohl von den erſtern damit beſchenkt worden ſeyn. Crescimbeni ſelbſt (Iſtor. della volgar Poeſia, Vol. I. Lib. IV. c. 3. B. 1. S. 262. Ven. 1731. 4.) ſo wie Quadrio (a. a. O. S. 58) führen ein Stük des Franc. Saluſtio Bonguglielmi Apollo e Leucotoe an, welches ſchon mit Ausgange des funfzehnten Jahrhundertes erſchien, und nicht allein Tragicomedia heißt, ſondern auch unter die Farcen geſetzt wird. Noch ſichtlicher zeigen ſich die vorgeblichen Eigenheiten der ſpaniſchen Tragicomödie, in der ums J. 1532 gedrukten, von Quadrio ebenfalls (a. a. O. S. 345) angezeigten, ſo wie, ausdrüklich als eine ſpaniſche Tragicomödie characteriſirten, und auch Tragikomödie genannten Ceccaria des Neapolitaners Antonio Epicuro. Von welcher Beſchaffenheit aber um dieſe Zeit die ſpaniſche Comödie war, wird die Folge lehren; und es verräth, von Seiten des zuletzt angeführten, italieniſchen Schriftſtellers eine, eben ſo lächerliche Unwiſſenheit, als Parteilichkeit, wenn er, um ſeine Meynung zu erweiſen, (S. 333) behauptet, daß Lope de Rueda († 1560) bereits das

ſpaniſche Luſtſpiel von dergleichen Ungereimtheiten habe reinigen wollen, und zugleich auf der folgenden Seite wieder erzählt, daß es erſt von Lope de Vega († 1635) gleichſam feſtgeſetzt worden ſey, daß man, um der ſpaniſchen Nation zu gefallen, das Tragiſche mit dem Comiſchen vermiſchen müſſe; oder, wenn er S. 345 ſagt, daß der gedachte Antonio Epicuro, nur um den Spaniern zu gefallen, ſein Stük in dieſer Manier geſchrieben, und es auf dieſe Art betitelt habe. Wenn Warburtons bereits angeführte Meynung, daß die Tragicomödie nämlich aus dem Gemiſch von Religioſität und Poſſenreißerey in den Myſterien und Moralitäten allmählig entwickelt worden, oder der Geſchmak an jenen Mißgeburten der Kunſt, aus dieſen entſprungen ſey, gegründet iſt: ſo wäre es wirklich zu verwundern, wenn dasjenige Land, welches, aller Wahrſcheinlichkeit nach, zuerſt Farcen von der letztern Art hervorbrachte, nicht auch, zuerſt Stücke der erſtern Art hervor gebracht haben ſollte. So viel iſt gewis, daß, Falls auch die ſpaniſche Tragicomödie auf die Comedia dell' arte Einfluß gehabt hat, wie es, unter andern, durch den Character des ſpaniſchen Capitäns, welcher eine Zeitlang damit verbunden war, erwieſen wird, doch vom J. 1532 an eine Menge ſolcher Tragicomödien, deren Verzeichniß ſich bey dem Quadrio ſelbſt (a. a. O. S. 347 u. f.) findet, von Italienern geſchrieben worden ſind, aus welchen nun in dem gedachten Zeitpunkte, im ſiebzehnten Jahrhundert, der Stoff zu den Comödien dell' arte allgemein genommen wurde. Erſt mit Ausgange dieſes Jahrhundertes verſuchte Piet. Cotta, Vorſteher einer Schauſpielergeſellſchaft, die italieniſche Bühne von dergleichen Ungereimtheiten zu reinigen. Was alles von ihm, und ſeinem Nachfolger, Riccoboni, aber vergeblich, geſchah, kann man bey dem letztern (Hiſt. du Th. Ital. B. 1. S. 76 u. f.) leſen. In dieſem Zuſtande ungefähr blieben die Sachen, bis Goldoni erſchien, der, wenn er gleich nicht der erſte war, welcher wieder gute, und auch keinesweges Meiſterſtüke, ſchrieb, und auch den Harlekin und ſeine Gefährten keinesweges durchaus von dem Theater verdrängte, doch das Verdienſt hat, das Vergnügen der Italiäner im Schauſpielhauſe vermehet und vervollkommt, und regelmäßige Luſtſpiele zuerſt, vorzüglich, auf die öffentlichen Bühnen gebracht zu haben. (S. die Folge.) Mehrere Nachrichten von dieſer Art des Luſtſpieles liefern: Pietr. Mar. Cecchini in ſ. Frutti delle moderne Comedie, Pad. 1616 und 1628. 4. — Fr. Sanſovino in ſ. Deſcriz. di Venezia, Ven. 1606. 4. S. 168 u. f. — L. Siccoboni, a. a. O. — Xav. Quadrio, a. a. O. S. 205 u. f. — Signorelli, in ſ. Krit. Geſch. des Theaters, Th. 1. S. 385 (aber nur ſehr wenige) — Des Houlmieres, in ſ. Hiſt. du Th. Ital. Par. 1769. 12. 7 B. — C. F. Flögel in ſ. Geſch. der kom. Litterat. B. IV. S. 140. und Geſch. des Groteskekom. S. 29 u. f. Und unter den beſondern Vertheidigern und Lobrednern deſſelben zeichnen ſich Baretti (Beſchr. der Sitten in Italien, B. 1. S. 157. u. f.) und der Graf C. Gozzi in dem Ragionamento ſincero vor dem 1ten und 4ten Bde. ſ. Opere, Ven. 1772. 8. aus. S. auch noch die, zu Anfang des Art. angezeigten Schriften des Joſ. Ant. Conſtantini, und Giov. Ant. Bianchi. Uebrigens iſt dieſe Art der Comödie nicht blos auf Italien eingeſchränkt geblieben; auch in Deutſchland, und noch mehr in Frankreich, wie die Folge zeigen wird, hat ſie Beyfall gefunden; und diejenigen alſo, welche dem letztern Lande einen gereinigten Geſchmak zugeſtehen, ſind auch genöthigt, einzuräumen, daß dieſes Schauſpiel, bey einem gut gewählten

ten Inhalt, und bey talentvollen Schauſpielern, gebildete Menſchen unterhalten könne. —

Die **dritte** Gattung der dramatiſchen Luſtbarkeiten dieſer Art bey den Italienern, iſt die **eigentliche**, oder **gelehrte** (erudita) oder **Charakter-Comödie**, die, wie bey allen Völkern, zuſammenhängend niedergeſchrieben iſt. Die erſte Idee dazu iſt, wahrſcheinlicher Weiſe, aus den auf uns gekommenen Gedichten der Alten von dieſer Art geſchöpft. Wenigſtens ſind in Italien, die erſten, nach einem Plan eingerichteten, und regelmäßigen Stücke dieſer Gattung lateiniſch abgefaßt geweſen. Ohne hier der, ſchon im Anfange des vierzehnten, oder gar mit Ausgange des dreyzehnten Jahrhundertes geſchriebenen, lateiniſchen Tragödien des Muſſatus zu gedenken, verfaßte auch Petrarca, als Jüngling, eine, nie gedruckte Comödie in dieſer Sprache, (S. deſſen Epiſt. famil. Lib. VII. ep. 16.) ſo wie, um eben dieſe Zeit, Paul Vergerius (S. die Diſſert. Voſſ. des Apoſtolo Zeno, B. 1. S. 59). Und noch in dem folgenden Jahrhunderte wurden deren in dieſer Sprache geſchrieben (S. Signorelli Krit. Geſch. des Theaters, Th. 1. S. 348 d. U.). Aber unſtreitig, waren dieſe mehr zum Leſen, als zum Vorſtellen beſtimmt; oder konnten doch, wofern auch einige davon, gleich den, vom Pomponius Lätus, in den Vorhöfen der römiſchen Prälaten des Plautus und Terenz, wirklich vorgeſtellt worden ſind, (ſ. die Diſſertat. Voſſ. B. 2. S. 232 u. f.) nur wenigen Zuſchauern Genuß und Vergnügen gewähren. Und zugleich ſind die erſten öffentlichen, in der Landesſprache gegebenen Schauſpiele dieſer Art, hier, wie allenthalben, nicht gleich in der regelmäßigen Form der Comödie, und vielleicht nicht einmahl in der Form des Drama überhaupt, abgefaßt geweſen. Das letztere iſt, in Anſehung der, vom Albertus Muſſatus (Prol. Lib. X. de Geſtis Ital. vergl. mit Tiraboſchi (Hiſt. letter. P. IV. Lib. III. C. 3. §. 27.) erwähnten, mit Ausgang des dreyzehnten, oder im Anfange des vierzehnten Jahrhundertes öffentlich abgeſungenen Thaten der Könige und Fürſten, (in ſo fern ſolche nähmlich hierher gehören) höchſt wahrſcheinlich. Meines Bedünkens haben dieſe Schauſpiele aus Liedern und Erzählungen beſtanden, wie es ſo gar aus dem erhellt, was der, ums J. 1450-1480. lebende Joh. Sulpitius (bey dem Quadrio, a. a. O. S. 57 u. f. bey dem Signorelli, Th. 1. S. 341) von ſeinem Verdienſte um die dramatiſchen Vorſtellungen überhaupt ſagt. Und das erſtere zeigt ſich an den, aus den früheſten Zeitpunkten übrig gebliebenen Stücken. Dem Crescimbeni (Iſtor. della volgar Poeſia, Lib. IV. c. 3. B. 1. S. 261 Ausg. v. 1731. und dem Quadrio zu Folge (Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 58 u. f.) ſind dieſe nicht in Akte (die auch Tempi in ihnen heißen) oder ſind in ſechſe abgetheilt, haben beſondre, und oft mannichfaltig abtheilte, Argumente und Prologen, und zwiſchen den Acten, Geſänge; die Perſonen ſind ſehr vermiſchter Art, Götter, Fürſten, gemeine Menſchen, Poſſenreißer, u. d. m. und ſie führen den Titel von Frottola, Farſa, Tragicomedia. Auch ſehen beyde, ſo wie Riccoboni (Reflex. hiſt. et crit. ſur les differens Théatres de l'Europe, Amſt. 1740. 8. S. 3 und 4), dieſe Stücke für die Erſtlinge der eigentlichen Comödie in Italien an. Das älteſte, obgleich erſt im J. 1523 zu Venedig gedruckte Stück dieſer Art ſoll die in terze rime abgefaßte Floriana ſeyn. Und ſchon im J. 1482, oder wie Signorelli (Krit. Geſch. des Theaters, Th. 1. S. 350) will, ſchon im J. 1472 erſchien zu Trient eine, aus einer ungedruckten lateiniſchen Comödie des Siccona di Polentone de' Ricci, in Proſa überſetzte

Catinia, oder Catiſtona, ſo wie, zu Scandiano, in J. 1500. der Timone des Mat. Mar. Bojardo († 1494), und mehrere eben ſo früh geſchriebene, ähnliche Stücke, führt Quadrio (a. a. O. S. 62) an. Zu dieſen aber ſind die in C. F. Flögels Geſchichte des Groteskokomiſchen S. 70, für eben ſo alt und für höchſt ſelten ausgegebenen Farcen keinesweges zu zählen; ſie ſind beydes nicht; und de Büre, welcher H. Flögel zu dieſer Behauptung verleitet hat, ſcheint mit der italieniſchen Litteratur nicht ſonderlich bekannt geweſen zu ſeyn. Die gedachten Stücke ſind das Werk des Giov. Giorg. Arione, welcher erſt gegen die Mitte des ſechzehnten Jahrhundertes lebte, und die Sammlung ſelbſt iſt wenigſtens viermahl, und auch mit einem Titel, worauf der Verf. genannt iſt, (Opera molto piacevole del No. M. Gio. Giorgione Arione) gedruckt. Die Jahrszahl der erſtern weiß ich nicht zu beſtimmen, weil ich ſie nie geſehen; aus der zweyten, Ven. 1560. 8. erhellt aber, daß ſie erſt kurz vorher und zwar mit eben dem Titel, zu Aſti, dem Geburtsorte des Verfaſſers, erſchienen ſeyn kann. Dieſer gerieth darüber ins Gefängniß, erhielt aber ſeine Freyheit wieder, unter der Bedingung, ſeine Schriften von allen Ungezogenheiten zu reinigen, und ſo wurden ſie, Aſti 1601. 8. und Ven. 1624. 8. von neuem gedruckt. Sie ſind übrigens in dem Dialecte von Aſti abgefaßt; und auch in den letztern Ausgaben nur vorzüglich von den Anfällen auf die Geiſtlichkeit gereinigt. So viel bleibt, indeſſen, immer gewis, daß die, in Proſa, und wahrſcheinlicher Weiſe mit Ausgang des funfzehnten Jahrhundertes geſchriebene, und im J. 1521. zu Siena gedruckte Calandra des Card. Bibiena nicht die älteſte Comödie der Italiener iſt. Sie iſt es ſo gar nicht einmahl in Rückſicht auf die größere Regelmäßigkeit, denn die Caſſaria des Arioſt iſt früher geſchrieben. Wenn und wo aber zuerſt comiſche Stücke aufgeführt worden ſind, iſt, meines Wiſſens, nirgends genau beſtimmt. Eine der merkwürdigſten, wenn gleich vielleicht nicht der erſten Vorſtellungen ſcheint die, von den überſetzten Menechmen des Plautus, zu Ferrara, im J. 1486. geweſen zu ſeyn. (S. unter andern C. F. Jagemanns Geſch. der fr. Künſte und Wiſſenſch. in Italien, B. 3. Th. 3. S. 587 u. f.) Und dem Fontanini zu Folge (Bibl. della Eloq. Ital. B. 1. S. 384) wurde im J. 1494. die Amicizia des Jac. Nardi, welche ſich mit einem, von dem Merkur gehaltenen, Prolog eröfnet, zu Venedig aufgeführt. Es iſt, indeſſen, wahrſcheinlich, daß noch früher, entweder zu Rom oder an andern Orten Italiens, Comödien geſpielt worden ſind, weil ſonſt die angeführten frühern Stücke ſchwerlich, was ſie ſeyn ſollen, älter, in ſo fern ſeyn könnten, als ſie, ſichtlich, mit einem Auge auf wirkliche Vorſtellung abgefaßt zu ſeyn ſcheinen. Für bloße, zum Leſen beſtimmte Kunſtwerke, laſſen ſie kaum ſich anſehen. Auch werden in den Pompe Sineſe des Iſid. Ugurgieri Azzolini, Piſtoj. 1649. 4. ſehr vieler, und ſehr frühzeitiger, von den verſchiedenen Akademiſten zu Siena, und nicht blos daſelbſt, ſondern auch, ſpäter, in Rom, unter Pabſt Leo dem zehnten, gegebenen Vorſtellungen von Comödien gedacht. Von dieſen und mehrern Akademiſten, oder andern Privatgeſellſchaften ſind aber auch vorzüglich die regelmäßigen Stücke geſpielt worden. Die eigentlichen Schauſpieler haben, wie gedacht, ſich nie oder doch ſelten damit befaßt. Geſchrieben wurden deren, indeſſen, von dieſem Zeitpunkte, vom Anfange des ſechzehnten, bis zur Mitte des ſiebzehnten Jahrhundertes ſehr viele. Riccoboni (in ſ. Hiſt. du Théatre italien, B. 1. S. 131 u. f.)

zählt der blos gedruckten über ſechſte-halb hundert, und mehr als 90 comiſche Dichter auf; und bey dem Quadrio (a. a. O. S. 61 u. f.) finden ſich deren noch mehrere verzeichnet. Die merkwürdigſten dieſer Dichter ſind: Lud. Arioſto († 1536.) Nic. Macchiavelli († 1526.) Erc. Bentivoglio (1543.) Nic. Secco (1547.) Piet. Aretino († 1557.) Giov. Mar. Cecchi (1570.) Sforza degli Oddi (1578.) Luigi Groto, Cieco d'Adria (1579.) Annib. Caro (Gli Straccioni, Ven. 1582. 12.) Fil. Gaetano (1609.) Giovb. della Porta († 1615.) Ort. d'Iſa († 1622.) Enr. Altano (1622.) Brign. Sale (1639.) Mich. Ang. Buonarotti († 1646). Uebrigens iſt ein großer Theil dieſer Comödien auch in Proſa abgefaßt; und, nach denen zu urtheilen, welche mir genauer bekannt ſind, fehlt ihnen doch, größtentheils, viel von der Wahrheit und dem Leben, wodurch, in der Vorſtellung, das Luſtſpiel allein anziehend wird. Sie ſind faſt alle zu genau nach der Comödie der Alten abgefaßt; und die darinn aufgeführten Charaktere mehr nach abgezogenen Begriffen, als nach der Natur, oder doch höchſt flach geſchildert, ſo wie der Dialog keinesweges charakteriſtiſch, und die Fabel in den mehreſten äußerſt romanhaft und verwickelt. Viele Italiener ſelbſt, wie, z. B. Baretti, in der Beſchreibung der Sitten in Italien, urtheilen nicht günſtiger davon. Aber, als bloße Kunſtwerke, betrachtet, fehlt es ihnen keinesweges an Werth. Daß deren übrigens in der leztern Hälfte des ſiebzehnten, bis in den Anfang des achtzehnten Jahrhundertes wenige mehr erſchienen, und noch weniger geſpielt wurden, iſt bereits vorher bemerkt worden. Die Opernſucht ergriff die Italiener mit einer mit einer ſolchen Wuth, daß ſie, auſſer dieſem, und der immer ſchlechter werdenden Comedia dell' arte, kein anderes Schauſpiel mehr ſehen wollten. Nic. Amenta († 1719.) ſcheint einer der erſten geweſen zu ſeyn, welcher wieder regelmäßige und gute Stücke, dem Signorelli, Th. 2. S. 181 zu Folge 7 an der Zahl, lieferte. Mir ſind deren nur viere bekannt, wovon aber das erſte, Jl Forca, ſchon Ven. 1700. 12. gedruckt iſt. — Ihm folgten: Girol. Gigli († 1722.), deſſen Litiganti, Ven. 1704. 12. Jl Don Pilone, eine Nachahmung des Tartüffe, Lucca 1711. 8. gedruckt worden ſind. Uebrigens ſind deren noch mehrere von ihm vorhanden. — Nic. Salerno (Gianne Barattieri, Gen. 1617. 8.) — Al. Maffei (Le Ceremonie, Ver. 1730. 8.) — Giuſ. Gor. Corio (Teatr. trag. e comico, Ven. 1732. 8. 2 B.) — Giov. Bat. Fagivoli (Opere, Fir. 1734—1736. 8. 6 B. Ven. 1753. 12. 7 B.) u. a. m. Die größte Veränderung aber bewirkte in ſo fern Carlo Goldoni, als ſeine Stüke wirklich, und in mehr, als einer Stadt Italiens, auf öffentlichen, und die Stücke der übrigen entweder gar nicht, oder doch nur, wie die Comödien des Fagivoli, auf akademiſchen oder Privattheatern geſpielt wurden. Er fieng damit an, die alten, den Italienern beliebten Tragikomödien, den Beliſar, D. Juan, Renaud de Montauban, u. a m. von Ungereimtheiten zu reinigen, und den Harlekin daraus wegzulaſſen; hierauf ſchrieb er ein eigentliches Charakterſtük, Momolo Corteſan, oder l'uomo di Mondo, worin aber nur die Hauptrolle ausgeführt, die andern der Willkühr der Schauſpieler überlaſſen waren. Endlich gab er, im J. 1746 ein völlig geſchriebenes Stük, die Donna di Garbe, und in der Folge noch beynahe 60 von eben dieſer Art, wovon zuerſt vier Stüke im J. 1751 gedrukt erſchienen, und die nachher ſämmtlich in ſ. W. Ven. (bey Pasquali) 1760—1774. 8. 20 B. Tor. 1772. 12. 16 B. geſammelt worden ſind. (S. die Memoires de Goldoni,

doni, Par. 1787. 8. 3 B. Deutſch, Leipz. 1788. 8. 3 Th). Auch iſt ein groſſer Theil derſelben von verſchiedenen Verfaſſern in das Franzöſiſche überſetzt, und unter dem Titel: Choix des meilleures pieces du Theatre italien moderne, P. 1783. 12. geſammelt worden. Deutſch hat einige vierzig Stücke deſſelben, J. H. Saal, Leipz. 1767 — 1776. 8. 11 Th. ſo wie J. C. Bock, H. A. O. Reichard, u. a. einzele derſelben, und zum Theil umgearbeitet herausgegeben. Daß, bey dieſer Wirkung ſeiner Stücke, es ihnen nicht an Verdienſt fehlen kann, verſteht ſich von ſelbſt. Meines Bedünkens ſind aber die Plane derſelben, größtentheils, doch ſehr alltäglich, und der Dialog ſehr leer. Der größte Vorzug derſelben iſt, vielleicht, daß die Nationalſitten zuerſt darinn auf die Bühne gebracht worden ſind.— Mit ihm zugleich, aber ſeinen Entwürfen entgegen, arbeitete, für das Theater zu Venedig, Piet. Chiari. Dieſer nahm, nähmlich, bey ſeinen Arbeiten, Rückſicht auf die ſtehenden Charaktere, oder Masken, welche jener lieber ganz hätte ausrotten wollen; ſeine Comödien, einige vierzig an der Zahl (Ven. 1756. 8. 14 Th. Bol. 1759. 8. 12 B.) ſtehen indeſſen, ihrem Werthe nach, weit unter den Stücken des Goldoni. Die Streitigkeiten zwiſchen beyden, brachten die wirklich originalen komiſchen Arbeiten des — Carlo Gozzi (Opere, Ven. 1758. 8. 8 B. Deutſch, die theatral. W. durch Frdr. Aug. Werthes, Bern 1777 — 1780. 8. 5 Th.) hervor. Wenigſtens läßt ein hoher Grad von Erfindungsgeiſt, ſo wie von Darſtellungsgabe ſich ihm nicht abſprechen; und nur wenige Dichter dürften, ſo wie er das wirklich Ungereimte anziehend und ſo gar rührend zu machen gewußt haben. Unter den neuern ſind die merkwürdigſten: Onofrio Albergati Capacelli (Nuovo Teatro com. Ven. 1774—1779. 8. 5 Th. Deutſch, der 1te Th. Bresl. 1778. 8. und einige einzele, von H. A. O. Reichard, J. N. Petzold, u. a. m. Er nähert ſich der Manier der ſo genannten Dramen; aber er iſt auch größtentheils eben ſo langweilig, als die langweiligſten der Dramendichter)— J. A. Frederico (I. Birbi, Jl Curatore) — C. Pecchia (Hippolytus, Neap. 1779. 8.)— Piet. Signorelli (La Fauſtina, Luc. 1777. 8.) Andr. Willi (in ſ. Opere dram. Ven. 1778. 8. finden ſich drey Luſtſpiele) u. a. m. Uebrigens muß man, bey dem von C. F. Flögel (Geſch. der com. Litter. B. IV. S. 157) angegebenen Reichthum der italieniſchen Bühne nicht vergeſſen, daß, unter der daſelbſt beſtimmten Zahl von Stücken, auch alle mögliche Opern, Tragicomödien, Tragödien, Myſterien, u. ſ. w. mit inbegriffen ſind. Ueberſetzungen in andre Sprachen von italieniſchen Comödien ſcheinen nicht viele gemacht worden zu ſeyn. Von franzöſiſchen iſt mir, auſſer den bereits angeführten, und einigen frühern, bey dem Riccoboni (Reflex. crit. S. 95 u. f.) erwähnten, nur noch das Theatre d'Italie, Par. 1758. 12. 15 B. von Cedors bekannt; von den engliſchen, begnüge ich mich mit der Anzeige der Ueberſetzung der Suppoſiti des Arioſt, welche ſchon im Jahr 1566. erſchien, und einigen Einfluß auf die engliſche Bühne gehabt zu haben ſcheint (S. Hawkins Origin of the Drama illuſtr. B. 3. S. 1. u. f.); und wir Deutſchen haben, nächſt den vorher angezeigten, eine welſche Schaubühne durch H. A. O. Reichard, Berl. 1780. 8. erhalten. Mehrere Nachrichten von dieſer Art der Comödie ſelbſt, geben die ſchon ofterer benannten Schriftſteller Crescimbeni, (Lib. IV. c. 6. u. 7. B. 1. S. 267 Ausg. von 1731.) Riccoboni, Quadrio, Signorelli, an den angeführten Orten; auch enthält noch die Vorrede des Cedors zu dem Theatre d'Italie, ſo wie auch die

Vorrede des Chiari zu ſ. Comödien, und der 4te B. von C. F. Flögels Geſchichte der comiſchen Litteratur, S. 125 u. f. eine Geſchichte derſelben, und die Memoires de Goldoni mancherley Beyträge dazu. — Wegen mehrerer Schriften ſiehe den Artikel **Drama**. —

Verbunden mit dieſer Gattung der Comödie waren faſt immer die **Intermezzos**, aus welchen ſich endlich die eigentliche comiſche Oper bildete. Schon in die früheſten Stücke der geſchriebenen italieniſchen Comödie wurden zwiſchen den Akten, Lieder, oder Madrigale, unter der Aufſchrift Coro eingeſchaltet, und dieſe verwandelten ſich endlich in Geſpräche, welche eine eigene Handlung darſtellten. Mehrere Nachrichten giebt der Artikel **Operette**. —

Wegen der favole ruſticale, boſchereccie, cacciatorie u. d. m. ſ. den Art. **Hirtengedicht**. —

Ferner gehören, zu den dramatiſchen Luſtbarkeiten der Italiener noch allerhand, für ſich ſelbſt beſtehende, und noch fortdauernde Poſſen, oder Farcen, welche aber nie auf den öffentlichen Theatern erſcheinen. Dergleichen ſind die Zingareſche und Giudiate, von welchen Crescimbeni, Lib. IV. c. 4. B. 1. S. 263 und Flögel (Geſch. des Groteskekom. S. 67) handelt, der ſie aber, auf der folgenden Seite wieder mit den frühern, und, der Beſchaffenheit nach, ganz andern Farcen verwechſelt. —

Auch an einer eigentlichen **Puppen-Comödie**, oder an **Marionettenſpielern**, welche bey ihnen Burattini heißen, fehlt es den Italienern nicht. S. Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 245. —

Eben dieſer Schriftſteller giebt (a. a. O. S. 257) einige Nachrichten von den **Pantomimen** der Italiener. Eine beſondere Gattung derſelben, welche aus Puppen beſteht, die, hinter einem durchſichtigen Vorhange, irgend eine Handlung, ohne weitere Worte, darſtellen, wird, S. 258 erwähnt. Ihr Urheber ſoll ein Venetianer, Giuſ. Cavazzi, ſeyn; aber H. Quadrio erzeigt den Deutſchen die Ehre, ſie für Verbeſſerer dieſer Erfindung auszugeben. — Von eigentlichen Balletten ſ. Signorelli, Th. 2. S. 228. d. U. —

Die **Comödie der Spanier** läßt nicht, mit voller Gewißheit, ſich genau charakteriſiren, oder vielmehr die Geſchichte derſelben ſich nicht ausführlich geben, weil die Spanier ſelbſt zu wenig Materialien dazu geliefert haben, und doch das wenige, was jeder aus der Lectüre der ſpaniſchen Stücke wiſſen kann, hinlänglich iſt, um zu ſehen, daß die Quadrio, Bettinelli, Barretti, und ſelbſt Signorelli, ſo wie noch mehr die Franzoſen, als Voltaire, die Verf. der Hiſt. univ. des Theatres, u. a. m. welche von dem ſpaniſchen Theater haben Nachrichten geben wollen, entweder ſehr wenig damit bekannt, oder doch nicht ſehr geneigt geweſen ſind, den Spaniern Gerechtigkeit wiederfahren zu laſſen. Quadrio z. B. a. a. O. S. 332 u. f. leitet die ſpaniſche Comödie, und das ganze ſpaniſche Drama überhaupt, unmittelbar von den Atellanen der Römer, nachdem er dieſe zu ganz eigentlichen Tragicomödien gemacht hat, her; und, zu dieſem Ende muß die Atellane erſt nach Afrika hinüber ſpazieren, und von da müſſen die Mauren ſie nach Spanien bringen. Und von der Parteylichkeit oder Unwiſſenheit der übrigen werden ſich, in der Folge, Beyſpiele finden. Der einzige Riccoboni (Reflex. hiſtor. et crit. ſur les differens Theatres de l'Europe, Amſt. 1744. 8. S. 44 u. f.) zeichnet ſich, durch Unpartheilichkeit aus; aber er ſcheint nicht immer genau unterrichtet geweſen zu ſeyn. Es bleibt alſo nichts übrig, als ſich an jenen, wenigen Nachrichten der Spanier, verglichen mit den Stücken ſelbſt,

zu

zu halten. — Ob die Spanier ſo früh wie die andern Völker Europens, eine eigentliche, **chriſtliche Comödie** gehabt haben, iſt nicht ausgemacht; indeſſen iſt es billig, daß dieſe zuerſt in Erwägung gezogen wurde. Sie beſitzen zweyerley Arten davon. Die **erſten** ſind die, ſeit dem Jahr 1765. durch ein königliches Edict verbotenen Autos ſacramentales, welche gewöhnlich mit den Myſterien in eine Claſſe geſetzt werden, aber eigentlich zu den **Moralitäten** in ſo fern gehören, als ſie, größtentheils, immer nur aus allegoriſchen Perſonen beſtehen, und nur allenfalls ſich zu jenen zählen laſſen, weil ſie immer Beziehungen auf die Geheimniſſe der Religion, beſonders auf das Geheimniß des Sakramentes haben. Die Zeit ihrer Entſtehung iſt, ſo viel ich weiß, noch nicht beſtimmt. Zwar hat Signorelli (Krit. Geſchichte des Theaters, Th. 1. S. 355 vergl. mit der Anm. Th. 2. S. 42 d. U.) aus dem im J. 1473. ergangenen Verbot der Toletaniſchen Kirchenverſammlung, die Leben der Heiligen in den Kirchen zu **leſen**, ein Verbot dieſer Art von **Vorſtellungen** herausgebracht; und Naſarre, in der Diſſertat. ſobre las Comedias de Eſp. vor den Comödien des Cervantes, Mad. 1749. 4. ſcheint, S. 16 ſie für ſehr alt anzuſehen. Auch kommen, wie die Folge zeigen wird, ſchon ſehr frühzeitig, moraliſche Weſen, oder allegoriſche Perſonen in den Schauſpielen der Spanier vor. Allein ſo viel iſt gewis, daß der Autos nicht ehe, in den ſpaniſchen Schriftſtellern, als im 2ten Th. Kap. 11, oder in der Fortſetzung des D. Quixotte vom Cervantes gedacht wird; und das daſelbſt erwähnte, Las Cortas de la Muerte, ſoll, dem Vinc. Garcia de la Huerta, in dem Prol. zu ſ. Theatr. Hiſp. S. XV. zu Folge, ſich von dem Cervantes ſelbſt herſchreiben. Jene Fortſetzung erſchien aber erſt in dem Jahr 1615. Indeſſen iſt es ſehr natürlich, daß die Keime derſelben ſchon ſehr frühe da waren, dieſes mögen nun die ſtummen Mummereyen bey dem Frohnleichnamsfeſte (Signor. Th. 2. S. 42) oder die Geſänge und Aufzüge der Pilgrime (Naſarre, a. a. O. S. 16) geweſen ſeyn. So gar die Geſpräche des Juan de la Enzina (S. Velazg. S. 303) laſſen, wie Vorläufer derſelben, in ſo fern ſich anſehen, als die Paßion, die Wallfarth nach Jeruſalem, u. d. Gegenſtände mehr, darinn abgehandelt werden. Auch ſind deren, wahrſcheinlicher Weiſe ſchon, in der gewöhnlichen Form, vor dem gedachten Zeitpunkt geſchrieben worden; der bekannte Lope de Vega († 1635.) ſoll, wie Montalban in der fama poſthuma ſagt, der Verfaſſer von mehr, als 400 ſeyn, von welchen, unter andern, D. Joſeph Ortiz de Villena zwölf, Zaragoſſa 1644. 4. geſammelt hat. Der berühmteſte Dichter in dieſer Gattung aber, iſt D. Pedro Calderon de la Barca († 1687). Seine Stücke dieſer Art, wurden zuerſt, Madr. 1677. u. f. 4. und darauf, an der Zahl 72, von D. Pedro Pando y Mier, Mad. 1716. 4. 6 B. herausgegeben; und in dem, bey der Sammlung ſ. Comödien, von Juan de Vera Taßis, Mad. 1685-1694. und 1726. 4. 9 B. befindlichen Verzeichniſſe werden ihm 94 zugeſchrieben. Noch mehrere ſcheinen, unter ſeinem Namen, einzeln, und zugleich ſehr verſtümmelt, gedruckt worden zu ſeyn, ſo wie deren noch, von viel andern Dichtern abgefaßt worden ſind. In dem, von Vinc. Garcia de la Huerta, ſeinem Theatro Heſpañol beygefügtem Verzeichniſſe, worinn er drey Arten derſelben, als Sacramentales, Alegoricos, y al Nacimiento de nueſtro Señor annimmt, werden, S. 202 u. f. die Titel von 309 dergleichen Stücken angeführt, und unter dieſen finden ſich doch nur 18 von Lope. Was den Werth derſelben anbetrift: ſo ſind wenigſtens die von Calderon, in Vergleichung

Vorrede des Chiari zu ſ. Comödien, und der 4te B. von C. F. Flögels Geſchichte der comiſchen Litteratur, S. 125 u. f. eine Geſchichte derſelben, und die Memoires de Goldoni mancherley Beyträge dazu. — Wegen mehrerer Schriften ſiehe den Artikel **Drama.** —

Verbunden mit dieſer Gattung der Comödie waren faſt immer die **Intermezzos**, aus welchen ſich endlich die eigentliche comiſche Oper bildete. Schon in die früheſten Stücke der geſchriebenen italieniſchen Comödie wurden zwiſchen den Akten, Lieder, oder Madrigale, unter der Aufſchrift Coro eingeſchaltet, und dieſe verwandelten ſich endlich in Geſpräche, welche eine eigene Handlung darſtellten. Mehrere Nachrichten giebt der Artikel **Operette.** —

Wegen der favole ruſticale, boſchereccie, cacciatorie u. d. m. ſ. den Art. **Hirtengedicht.** —

Ferner gehören, zu den dramatiſchen Luſtbarkeiten der Italiener noch allerhand, für ſich ſelbſt beſtehende, und noch fortdauernde Poſſen, oder Farcen, welche aber nie auf den öffentlichen Theatern erſcheinen. Dergleichen ſind die Zingareſche und Giudiate, von welchen Crescimbeni, Lib. IV. c. 4. B. 1. S. 263 und Flögel (Geſch. des Groteskekom. S. 67) handelt, der ſie aber, auf der folgenden Seite wieder mit den frühern, und, der Beſchaffenheit nach, ganz andern Farcen verwechſelt. —

Auch an einer eigentlichen **Puppen-Comödie**, oder an **Marionettenſpielern**, welche bey ihnen Burattini heißen, fehlt es den Italienern nicht. S. Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 245. —

Eben dieſer Schriftſteller giebt (a. a. O. S. 257) einige Nachrichten von den **Pantomimen** der Italiener. Eine beſondere Gattung derſelben, welche aus Puppen beſteht, die, hinter einem durchſichtigen Vorhange, irgend eine Handlung, ohne weitere Worte, darſtellen, wird, S. 258 erwähnt. Ihr Urheber ſoll ein Venetianer, Giuſ. Cavazzi, ſeyn; aber H. Quadrio erzeigt den Deutſchen die Ehre, ſie für Verbeſſerer dieſer Erfindung auszugeben. — Von eigentlichen Balletten ſ. Signorelli, Th. 2. S. 228. d. U. —

Die **Comödie der Spanier** läßt nicht, mit voller Gewißheit, ſich genau charakteriſiren, oder vielmehr die Geſchichte derſelben ſich nicht ausführlich geben, weil die Spanier ſelbſt zu wenig Materialien dazu geliefert haben, und doch das wenige, was jeder aus der Lectüre der ſpaniſchen Stücke wiſſen kann, hinlänglich iſt, um zu ſehen, daß die Quadrio, Bettinelli, Barretti, und ſelbſt Signorelli, ſo wie noch mehr die Franzoſen, als Voltaire, die Verf. der Hiſt. univ. des Theatres, u. a. m. welche von dem ſpaniſchen Theater haben Nachrichten geben wollen, entweder ſehr wenig damit bekannt, oder doch nicht ſehr geneigt geweſen ſind, den Spaniern Gerechtigkeit wiederfahren zu laſſen. Quadrio z. B. a. a. O. S. 332 u. f. leitet die ſpaniſche Comödie, und das ganze ſpaniſche Drama überhaupt, unmittelbar von den Atellanen der Römer, nachdem er dieſe zu ganz eigentlichen Tragicomödien gemacht hat, her; und, zu dieſem Ende muß die Atellane erſt nach Afrika hinüber ſpazieren, und von da müſſen die Mauren ſie nach Spanien bringen. Und von der Parteylichkeit oder Unwiſſenheit der übrigen werden ſich, in der Folge, Beyſpiele finden. Der einzige Riccoboni (Reflex. hiſtor. et crit. ſur les differens Theatres de l'Europe, Amſt. 1744. 8. S. 44 u. f.) zeichnet ſich, durch Unpartheilichkeit aus; aber er ſcheint nicht immer genau unterrichtet geweſen zu ſeyn. Es bleibt alſo nichts übrig, als ſich an jenen, wenigen Nachrichten der Spanier, verglichen mit den Stücken ſelbſt, zu

zu halten. — Ob die Spanier ſo früh wie die andern Völker Europens, eine eigentliche, **chriſtliche Comödie** gehabt haben, iſt nicht ausgemacht; indeſſen iſt es billig, daß dieſe zuerſt in Erwägung gezogen wurde. Sie beſitzen zweyerley Arten davon. Die **erſten** ſind die, ſeit dem Jahr 1765. durch ein königliches Edict verbotenen Autos ſacramentales, welche gewöhnlich mit den Myſterien in eine Claſſe geſetzt werden, aber eigentlich zu den **Moralitäten** in ſo fern gehören, als ſie, gröſtentheils, immer nur aus allegoriſchen Perſonen beſtehen, und nur allenfalls ſich zu jenen zählen laſſen, weil ſie immer Beziehungen auf die Geheimniſſe der Religion, beſonders auf das Geheimniß des Sakramentes haben. Die Zeit ihrer Entſtehung iſt, ſo viel ich weiß, noch nicht beſtimmt. Zwar hat Signorelli (Krit. Geſchichte des Theaters, Th. 1. S. 355 vergl. mit der Anm. Th. 2. S. 42 d. U.) aus dem im J. 1473. ergangenen Verbot der Toletaniſchen Kirchenverſammlung, die Leben der Heiligen in den Kirchen zu **leſen**, ein Verbot dieſer Art von **Vorſtellungen** herausgebracht; und Naſarre, in der Diſſertat. ſobre las Comedias de Eſp. vor den Comödien des Cervantes, Mad. 1749. 4. ſcheint, S. 16 ſie für ſehr alt anzuſehen. Auch kommen, wie die Folge zeigen wird, ſchon ſehr frühzeitig, moraliſche Weſen, oder allegoriſche Perſonen in den Schauſpielen der Spanier vor. Allein ſo viel iſt gewis, daß der Autos nicht ehe, in den ſpaniſchen Schriftſtellern, als im 2ten Th. Kap. 11, oder in der Fortſetzung des D. Quixotte vom Cervantes gedacht wird; und das daſelbſt erwähnte, Las Cortas de la Muerte, ſoll, dem Vinc. Garcia de la Huerta, in dem Prol. zu ſ. Theatr. Hiſp. S. XV. zu Folge, ſich von dem Cervantes ſelbſt herſchreiben. Jene Fortſetzung erſchien aber erſt in dem Jahr 1615. Indeſſen iſt es ſehr natürlich, daß die Keime derſelben ſchon ſehr frühe da waren, dieſes mögen nun die ſtummen Mummereyen bey dem Frohnleichnamsfeſte (Signor. Th. 2. S. 42) oder die Geſänge und Aufzüge der Pilgrime (Naſarre, a. a. O. S. 16) geweſen ſeyn. So gar die Geſpräche des Juan de la Enzina (S. Velazg. S. 303) laſſen, wie Vorläufer derſelben, in ſo fern ſich anſehen, als die Paßion, die Wallfarth nach Jeruſalem, u. d. Gegenſtände mehr, darinn abgehandelt werden. Auch ſind deren, wahrſcheinlicher Weiſe ſchon, in der gewöhnlichen Form, vor dem gedachten Zeitpunkt geſchrieben worden; der bekannte Lope de Vega († 1635.) ſoll, wie Montalban in der fama poſthuma ſagt, der Verfaſſer von mehr, als 400 ſeyn, von welchen, unter andern, D. Joſeph Ortiz de Villena zwölf, Zaragoſſa 1644. 4. geſammelt hat. Der berühmteſte Dichter in dieſer Gattung aber, iſt D. Pedro Calderon de la Barca († 1687). Seine Stücke dieſer Art, wurden zuerſt, Madr. 1677. u. f. 4. und darauf, an der Zahl 72, von D. Pedro Pando y Mier, Mad. 1716. 4. 6 B. herausgegeben; und in dem, bey der Sammlung ſ. Comödien, von Juan de Vera Taßis, Mad. 1685-1694. und 1726. 4. 9 B. befindlichen Verzeichniſſe werden ihm 94 zugeſchrieben. Noch mehrere ſcheinen, unter ſeinem Namen, einzeln, und zugleich ſehr verſtümmelt, gedruckt worden zu ſeyn, ſo wie deren noch, von viel andern Dichtern abgefaßt worden ſind. In dem, von Vinc. Garcia de la Huerta, ſeinem Theatro Heſpañol beygefügtem Verzeichniſſe, worinn er drey Arten derſelben, als Sacramentales, Alegoricos, y al Nacimiento de nueſtro Señor annimmt, werden, S. 202 u. f. die Titel von 309 dergleichen Stücken angeführt, und unter dieſen finden ſich doch nur 18 von Lope. Was den Werth derſelben anbetrift: ſo ſind wenigſtens die von Calderon, in Vergleichung

gleichung mit den mir bekannten Myſterien und Moralitäten anderer Völker, wahre Meiſterſtücke; und C. F. Flögel, welcher (Geſch. des Groteskekom. S. 73) von ihnen überhaupt ſagt, daß ſie an ungeheurer Vermiſchung vom Heiligen und Profanen, von Engeln und Teufeln, faſt alles übertreffen, was je Ausſchweifendes in der Comödie erdacht worden iſt," ſcheint die ähnlichen Produkte anderer Völker nicht ſonderlich genau angeſehen zu haben. Man leſe, z. B. nur die Vie de St. Chriſtofle . . . en rime francoiſe et par perſonnaiges p. Maitre (Ant.) Chevalet, Gren. 1530. 8. und vergleiche! Oder die Moralität des Nic. de la Chesnaye, La condamnation des banquets, aus eben dieſem Zeitpunkte. Wenn Calderon Bäume und Pflanzen perſonificirt hat: ſo findet man hier die Pillen, das Clyſtier, den Aderlaß, die Hülfe, den Zeitvertreib handelnd eingeführt. Und Signorelli, der (Krit. Geſch. des Theat. Th. 2. S. 74) ſo gefliſſentlich Ungereimtheiten aus ihnen mit Exclamationen über ſie, zuſammen trägt, hätte immer dafür auch Nachrichten und Auszüge aus den Myſterien ſeines Volkes, über welche er mit ein paar Worten hinglitſcht, geben ſollen, und würde, wenn er ſie, aufrichtig, aus den frühern Ausgaben gegeben hätte, eben dergleichen Ungereimtheiten und Anſtößigkeiten aus ihnen haben den Leſern vorlegen müſſen. Beſonders dürfen die ſpaniſchen Autos nicht nach den Beſchreibungen von ihren Vorſtellungen beurtheilt werden, weil die ſpaniſchen Schauſpieler, viel freyer, als an andern Orten, mit ihren Stücken umgehen, und in jene entweder irgend einen Grazioſo hinein flicken, oder Veränderungen damit vornehmen. So kann z. B. in der Vorſtellung des Autos, La Devocion de la Miſa, vielleicht, wie Signorelli (Th. 2. S. 77) erzählt, die Meſſe wirklich gefeyert worden ſeyn; in dem Stücke des Calderon ſelbſt (und kein anderes, als das genannte kann er gemeynt haben) wird dieſe Feyer auſſer dem Theater angenommen. Uebrigens haben die Autos, wie mehrere profane Stücke, ihre eigenen Prologen (Loas), die nach der Perſon, von welcher ſie gehalten werden, z. B. Prolog des Narren, des Bauern, u. ſ. w. betitelt ſind; und mehrere Nachrichten, Riccoboni, (a. a. O. S. 53 u. f.) und C. F. Flögel (Geſch. der com. Litterat. B. IV. S. 162 und 181 und vorzüglich Geſch. des Groteskekom. S. 73 u. f. wo das, was jener, und Signorelli, Baretti, und einige Reiſebeſchreiber erzählen, geſammelt worden iſt). — Die **zweyte** Gattung der eigentlichen chriſtlichen Comödie in Spanien ſind die Comedias de Santos. Dieſe werden gewöhnlich mit den Autos verwechſelt; aber ſie ſind davon in ſo fern ganz verſchieden, als in ihnen das Leben und die Thaten der Heiligen, in ordentliche Aufzüge oder Jornades abgetheilt, dargeſtellt werden. Es dürften wenige Heilige ſeyn, welche nicht, auf dieſe Art, wären auf die Bühne gebracht worden; wenigſtens ſind mir, den Aufſchriften nach, mehr als ein paar hundert dergleichen Stücke bekannt. Das älteſte ſcheint die Maria des, ums J. 1566. lebenden Juan Timoneda zu ſeyn. Daß der Teufel, ſo wie die Engel, und moraliſche Weſen aller Art, in dieſen Stücken Rollen haben, verſteht ſich von ſelbſt; auch treten öfterer, ein Nino Jeſus, (ein Jeſuskindlein) und ein Gracioſo (ein Hannswurſt) in ein und demſelben Stücke auf. —

Die **eigentliche Comödie** der Spanier ſcheint, wie bey allen Völkern, ſich überhaupt aus Schauſpielen entwickelt zu haben, welche nicht eigentliche Comödien und nicht einmahl Dramen überhaupt waren. Naſarre, in der vorhergedachten Abhand-

handlung, S. 19 erzählt, daß, bey dem Krönungsfeste Alfonſo des 4ten von Arragonien, im J. 1323. allerhand Geſänge und **Geſpräche** wären aufgeführt worden; und dergleichen Vorſtellungen müſſen unſtreitig öfterer Statt gefunden haben, weil Johann 1te, Martin und Ferdinand von Arragonien den Mitgliedern der Gaya Ciencia, oder der eigentlichen Dichter-Innung, das Vorrecht ertheilt haben ſollen, daß nur ihre, oder nur die, von ihr gut geheißenen oder gekrönten Ditatos, Trobas und *Dialogos* öffentlich abgeſungen oder vorgeſtellt werden dürften (Naſarre, a. a. O. S. 18). Von dem Inhalte oder der Beſchaffenheit derſelben wiſſen wir aber nichts; eben ſo wenig, als von der Art von Farcen, welche, dem gedachten Schriftſteller (a. a. O. S. 20) zu Folge, bey den Turnieren dieſer Zeit geſpielt worden ſind. Allein im Anfange des funfzehnten Jahrhundertes, wurde zu Zaragoſſa ein Schauſpiel von Enrique de Villena († 1434) aufgeführt, in welchem die Gerechtigkeit, die Wahrheit, der Friede und die Barmherzigkeit, handelnd erſchienen; und in dem Cancionero de todas las Obras de Juan del Enzina, Zar. 1516. f. finden ſich allerhand dramatiſche Stücke, ſehr vermiſchten Inhaltes, worinn die handelnden Perſonen größtentheils aus Schäfern beſtehen. Und Stücke dieſer Art ſind denn auch, wie Cervantes erzählt (in dem Prol. zu ſ. Comödien), die herrſchenden, **vorgeſtellten** Stücke der Spanier, noch in der Mitte des **ſechzehnten Jahrhundertes** geweſen. Er ſagt von den, in ſeiner Jugend geſehenen Komödien: „Sie waren Geſpräche, faſt wie Hirtengedichte, zwiſchen zwey oder drey Schäfern, und einer Schäferinn. Man ſtutzte ſie auf und verlängerte ſie mit zwey oder drey Zwiſchenſpielen, darinn bald eine Mohrinn, bald ein Kuppler, bald ein Schalksnarr, bald ein Biscayer (ein Tölpel) vorkam.„ Und, aller Beſchreibung nach, ſind die, in verſchiedenen Sammlungen, zu Valencia 1567. 8. gedruckten eigenen Arbeiten des Schauſpielers, welcher dieſe Vorſtellungen gab, des Lope de Rueda, von eben dieſer Beſchaffenheit. (S. Velazq. der ſpan. Dichtk. S. 316. Signorelli, Th. 2. S. 27.) Auch Lope de Vega in ſ. Arte nuevo de hacer comedias ſagt, daß Liebeshändel gemeiner Leute darinn dargeſtellt werden; und nach dem Fragment zu urtheilen, welches im 2ten B. S. 223 u. f. des Werkes: Ueber Sitten, Temperament, Theater u. ſ. w. Spaniens, Leipz. 1781. 8. davon abgedruckt worden iſt, hat Naſarre eben ſo Unrecht, ſie mit den Stücken des Plautus und Terenz zu vergleichen, als ihren Verfaſſer den **Wiederherſteller** der ſpaniſchen Bühne zu nennen; denn, was wiederhergeſtellt werden ſoll, muß vorher ſchon einmahl in Stand und Ordnung geweſen ſeyn. Nicht von anderer Beſchaffenheit und Einrichtung ſind die Tholomea, Seraſina und Duqueſa da la Roſa des Timoneda, oder Alonſo de la Vega, welche um eben dieſe Zeit (1566.), auch zu Valencia, herauskamen, ob ſie gleich durch eingewebte Bezauberungen etwas mehr Leben erhalten haben. Als Kunſtwerke ſetzt Velazquez (a. a. O. S. 318) ſie noch unter die vorigen. Indeſſen haben freylich die Spanier ſchon früher, nähmlich ſchon im **Anfange** des ſechzehnten Jahrhundertes, gedruckte, obgleich nicht (wie man aus den eben angeführten Worten des Cervantes ſchließen muß) geſpielte Stücke gehabt, welche der eigentlichen Comödie viel näher kommen. Dieſes ſind die, unter der Aufſchrift Propoladia, zu Sevilla, bereits 1520. 4. 1533. 4. erſchienenen Stücke des Barth. de Torres Naharro, eines Geiſtlichen. Es ſind deren acht, Seraſina, Trophea, Soldateſca, Tinellaria, Imenea, Jacinta, Calamita und Aquilana;

na; und meines Bedünkens ſagt Naſarre, von ihrem Verf. (S. 21) in ſo fern mit Recht: debe ſer tenido por el primero, que dio formas a las comedias vulgares, als Begebenheiten und Handlungen in ihnen dargeſtellt werden, und als es ihnen nicht an Plan und Verwickelung mangelt. Signorelli, vielleicht aufgebracht, daß Naſarre den Verf. zu einem Lehrer der Italiener machen wollen, iſt (Krit. Geſch. des Theat. Th. 2. S. 30 u. f.) ungerecht gegen beyde. Jenen läßt er dieſe Stücke für die beßten ſpaniſchen ausgeben; und bey dieſem überſieht er das, worauf er, als Geſchichtſchreiber der Bühne, zuerſt hätte ſehen ſollen, das Verhältniß deſſelben zur Fortbildung der Comödie in Spanien. Wenn die Stücke ſeiner Vorgänger, nähmlich, bloße **Schäferſpiele** waren, wenn ſie blos aus **Geſprächen** beſtanden: ſo iſt es kein geringes Verdienſt, zuerſt Handlung und Verwicklung auf die Bühne gebracht zu haben. Freylich ſind dieſe Comödien nicht nach den claßiſchen Muſtern eingerichtet; aber dafür athmen ſie mehr Leben und Wahrheit, als manche, nach dieſen Muſtern ängſtlich zugeſchnittenen Stücke der Italiener. Auch hätte er immer nicht ſo ganz beſonders ſich über ihre vermeintliche Unehrbarkeit ereifern ſollen. Als Geſchichtſchreiber der Bühne mußte er doch wohl wiſſen, was, z. B. in den Rednerinnen und andern Stücken des Ariſtophanes, in den frühern Stücken der ſonſt ſo ehrbaren Franzoſen, ſo gar noch in den Stücken des Al. Hardy, und in den ſonſt ganz regelmäßigen Comödien mancher ſeiner Landsleute, als des P. Aretino, vorkommt. Selbſt das gerühmte, erſte, ungefähr um eben dieſe Zeit, oder gar noch ſpäter, erſchienene regelmäßige Stück der italieniſchen Bühne, die Calandra, deren Verfaſſer noch oben drauf Cardinal war, verſtößt ſehr gröblich gegen die guten Sitten. Und was die Vermiſchung von Religioſität und Ausſchweifung anbetrift: ſo findet ſich dieſe vorzüglich nur in dem von ihm zergliederten Stücke, findet ſich aber, leider! auch zugleich nur zu oft in der Natur, und war nur zu lange herrſchende Natur. Soll aber der Dichter nicht Sittengemählde liefern? Soll er immer ſo hübſch an dem Allgemeinen ſich halten, und, wenn er nur ein Kunſtwerk liefert, ſich mit Ausführung einer dürren, ſkelettirten Handlung begnügen? Mit eben ſo wenig Recht wirft er dem Naharro ein Gemengſel von Sprachen vor; es iſt weder allgemein, noch, wohlgemerkt! Verhältnißmäßig, ärger als — in der **italieniſchen** Comedia dell' arte, und in den für dieſe geſchriebenen, ſo wie in mehrern Stücken ſeines, erſt kürzlich geſtorbenen, vorgeblichen Mahlers der Natur, des H. Goldoni. Die Spanier, welche das, was ihre Sprache angeht, doch am beßten wiſſen müſſen, ſetzen den Naharro unter die Verbeſſerer derſelben (Naſarre, a. a. O. S. 21 Velazq. S. 322). Auch ſoll er noch zuerſt das Wort Jornada für Act gebraucht haben. — Auf ihn ſcheint Juan de la Cueva gefolgt, oder doch wenigſtens dem Cervantes voran gegangen zu ſeyn, obgleich weder dieſer, noch Naſarre deſſelben gedenken. Sein Todesjahr iſt unbekannt; aber ſchon im J. 1588. ſind Comödien von ihm gedruckt worden. Unter ſeinem Namen gehen auſſer vier Trauerſpielen, folgende Stücke: La Conſtancia de Arcelina; El Degollado; Donde hay agravia hay venganza; El Infamador; Nadie ſe atreva a el Honor; Quas es lo mas en amor, el deſprecio ô el favor? El Vicio enamorado, und El Viejo enamorado, wovon mir aber nur einzele, nicht die, von J. A. Dietz (bey ſ. Velazq. S. 202 Anm. n) angeführte Sammlung, bekannt ſind; und ich will hier gleich bemerken, daß die mehre=

mehreſten dieſer Sammlungen blos von den Buchhändlern, nicht von den Verfaſſern ſelbſt veranſtaltet werden, und daher, ſelten oder nie, die ſämmtlichen Stücke eines Verfaſſers enthalten. Was die Comödien des Cueva anbetrift: ſo iſt die Sprache darinn allerdings ſchön; und ſie haben zugleich mehr Verwickelung, ſo wie mehr Handlung, oder vielmehr die Situationen darinn ſind mehr entwickelt und ausgeführt, als in den Stücken des Naharro: dergeſtalt, daß Cueva wirklich unter diejenigen zu ſetzen iſt, welche die ſpaniſche Comödie vervollkommt haben. Die Herausgeber des Parn. Eſp. ſagen ihm: excediolos (nähmlich den Rueda und Naharro) incomparablemente en las ventajas de ſu erudicion, y en la grandeza de ſu ingenio, con la qual, y ayudado de ſu numeroſa y elegante verſificacion, levantò de puntò el ſiſtema de la comica Eſpañola, cultivò el artificio y puliò el eſtilo del drama, ſacandole de la antigua vudeza. Aber die ihm, von mehrern zugeſchriebene, claßiſche Regelmäßigkeit, zeigt ſich denn doch nicht in ſeinen Stücken. Auch eignet er ſelbſt ſie ſich nicht zu, (ſ. Exemplar poet. im 8ten B. des Parn. Eſp. S. 59 u. f.) ſondern geſteht vielmehr ein, was ihm die Spanier Schuld geben, daß er, nähmlich zuerſt, Könige und Königinnen, mitten unter gemeine Leute in das Luſtſpiel eingeführt, und dadurch die Verunſtaltung deſſelben allmählig veranlaßt habe. (S. Notic. litterar. para la vida di Mig. de Cervantes, §. 16. von J. A. Pellicer, bey ſ. Enſayo de una Bibl. de Traductores Eſpan. Mad. 1778. 4. S. 158). Ueberhaupt enthält das vorher von ihm angeführte Gedicht nicht wenig Beyträge zu der Geſchichte der ſpaniſchen Bühne. Er nennt nicht allein darinn verſchiedene ältere Dichter, als Quevara, Gutiere de Catina, Cozar, Fuentes, Ortiz, Megia, Malara, welche in ihren Stücken den Regeln der Alten ganz treu geblieben wären, von denen aber, in den mir bekannten Nachrichten von dem ſpaniſchen Theater, ſich kaum die Namen finden, ſondern er ſagt auch, daß das Volk endlich dieſer Simplicität überdrüßig worden ſey, und daß ſchon vor ihm, die Alten nicht mehr als Geſetzgeber wären angeſehen worden, ſo wie, daß er die Comödie von fünf auf vier Akte oder Jornaden eingeſchränkt habe. Uebrigens wird das, was C. F. Flögel (B. IV. S. 167) an ſeinen Stücken ausſetzt, und aus dem Signorelli (Th. 2. S. 53) genommen hat, hier nur von den Trauerſpielen deſſelben geſagt; ſeiner Luſtſpiele erwähnt der Italiener nur ſehr obenhin und Montiano, welchen Flögel angeführt, eben auf ſolche Art. — Von Chr. Caſtillejo, welcher in dieſen Zeitpunkt gehört, ſind keine Stücke gedruckt (S. Velazq. S. 321 u. S. 196 Anm. h.) — Chriſt. de Virues, ob er gleich gewöhnlich nur unter die tragiſchen Dichter geſetzt wird, verdient, aus mehr als einer Rükſicht, auch hier eine Stelle. Erſtlich haben, unter den eigentlichen dramatiſchen Produkten der Spanier, ſeine Stücke, (deren überhaupt acht ſind, wovon in ſ. Obras, Mad. 1609. 8. ſich fünfe, La gran Semiramis, la cruel Caſandra, Atila furioſo, La infeliz Marcela und Eliſa Dido finden, und drey, El Amor, Abſalon und Saul y Jonatas einzeln erſchienen) zuerſt, den Titel von **Tragikomödien** geführt (S. den Diſcurſo ſobre las Traged. Eſpan. von Aug. de Montiano, Mad. 1750. 8. S. 68) und ſind es zum Theil, vorzüglich aber ſeine infeliz Marcela, auch wirklich. In dieſer letztern erſcheinen Schäfer, und andre gemeine Perſonen, mitten unter den Helden; und traurige, und edle Stellen wechſeln mit poßierlichen und niedrigen ab; und wenn dieſes Stück gleich, in Rückſicht

ſicht auf die Einheiten, nicht mangelhaft iſt: ſo ſind die andern es denn doch um deſto mehr. Auch rühmt ſich Virues, in der Vorrede zu ſ. Werken ſo wie in mehrern Prologen zu ſeinen Stücken, "das Beßte der alten Kunſt mit dem neuern Gebrauche vereint zu haben;" und Montiano erklärt (a. a. O. S. 36) dieſen neuern Gebrauch für die Einführung überflüßiger Perſonen, die nicht zur Handlung des Stückes gehören, den Gang deſſelben verwirren, die Wahrſcheinlichkeit ſchwächen, und allenfalls ſo genannte Coups de Theatre oder Ueberraſchungen hervor bringen, welcher Gebrauch denn auch, obgleich Virues in ſo fern nicht Urheber deſſelben ſeyn kann, als er Gebrauch heißt, durch ſein Beyſpiel bekräftigt wurde. Ferner hat nicht blos Lope de Vega ihn zum Urheber der gewöhnlichen Abtheilung des ſpaniſchen Drama in drey Aufzüge oder Jornaden gemacht; nicht allein ſagt er ſelbſt von ſ. Semiramis, im Prolog, de ſer primera en ſer de tres Jornades, ſondern auch in der Einrichtung des Stückes findet ſich ein Grund zu dieſer Abtheilung. Es beſteht gleichſam aus drey Theilen, und der Verfaſſer will es für drey Tragödien angeſehen haben. Was er darüber ſagt, kann, als ein Beytrag zur Geſchichte der ſpaniſchen Bühne angeſehen werden:

— — — viene en tres jornades,
Que ſuceden en tiempos diferentes;
En el ſitio de Barra la primera,
En Ninivo famoſa la ſegunda,
La tercera y final en Babylonia,
Formando en cada qual una Tragedia,
Con que podrà toda la de oy tenerſe por tres Tragedias

dergeſtalt, daß der Anſpruch des Cervantes auf dieſe Neuerung (ſ. den Prol. zu ſ. Comodien) wohl nicht gegründet ſcheinet (vergl. mit dem Diſc. des Montiano, S. 67. und den Notic. liter. para la vida de Mig. Cervantes des Pellicer §. 17. a. a. O. S. 159). Ueberhaupt läßt ſich dem Virues ein großer Einfluß auf die ſpaniſche Bühne, dieſer mag nun beſtehen, worin er wolle, nicht abſprechen. Lope de Vega ſagt in dem Laurel de Apolo von ihm:

A quien las Muſas comicas debieron
Los mejores principios, que tuvieron,

und in der Arte nuevo, daß er die Comödie aus der Kindheit geriſſen habe. Wodurch aber dieſe Vermiſchung des Tragiſchen und Comiſchen, zuerſt, erzeugt oder begünſtigt worden, und ob ſie vielleicht im Character der Nation ſelbſt gegründet iſt, läßt ſchwer ſich ausmachen. Nur iſt es, meines Bedünkens, merkwürdig, daß ſchon früher, ſchon im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts, der Amphitruo des Plautus, von Frc. Villabolos, Zarag. 1515, obgleich mit einigen Auslaſſungen, und, in der Mitte eben dieſes Jahrhundertes, im 1555, noch einmahl von Perez Oliva, obgleich mit einigen andern Stücken eben dieſes Dichters, überſetzt wurde, ſo wie, daß unter den Ueberſetzungen der claſſiſchen Dramatiker jene die älteſte iſt; und Plautus könnte immer den Namen und Begriff zu der ſpaniſchen Tragikomödie hergegeben, ohne im mindeſten ein Muſter davon geſchrieben zu haben. Zu der Vermiſchung hoher und niedriger Perſonen hätte das Genie der Spanier, oder, nach Warburtons Meynung, die eigenthümliche Geiſtesbildung der chriſtlichen Völker, das übrige hinzugeſetzt. So viel iſt gewis, daß Lope ſich, in ſ. Arte, auf den lateiniſchen Dichter bezieht, und nach dem Naſarre (a. a. O. S. 49. od. D) zu urtheilen, haben mehrere das Anſehen deſſelben in dieſer Sache gebraucht. Indeſſen ſind die Spanier, wie bereits, bey Gelegenheit der italieniſchen Comödie

die bemerkt worden iſt, keineswegeſ den übrigen Völkern Europens mit ſolch einem Gemengſel von Drama vorangegangen. Wenn die Stücke des Virues, wie ſich nicht zweifeln läßt, die erſten ſpaniſchen Stücke dieſer Art ſind: ſo können die Italiener leicht deren ein halbes Jahrhundert früher gehabt haben; denn die bereits im J. 1532 gedruckte Ceccaria des Antonio Epicuro fällt lange vor dem Zeitpunkt, in welchem Cervantes die ſpaniſche Comödie noch in der größten Einfalt ſah. Freylich aber wurde nicht in Italien, ſo wie in Spanien, der Geſchmak an ſolchen Stücken, wenigſtens nicht in allen Zeitpunkten, herrſchend; es wurden nicht dort, ſo wie hier, Vorzugsweiſe, nur dergleichen, und nicht in ſolcher Menge geſchrieben. Denn, mit jenem Zeitpunkte ſcheint nicht allein eine wahre Sündfluth von comiſchen Dichtern eingebrochen, ſondern auch jenes Gemengſel von Tragiſchem und Comiſchem, eben ſo wie die Unregelmäßigkeiten aller Art, immer größer geworden zu ſeyn. Nicht daß, wie gewöhnlich geglaubt wird, alle Stüke von ſolcher Beſchaffenheit wären. Die Spanier haben, wie die Folge zeigen wird, nicht allein Comödien von mancherley Art, ſondern viele derſelben kommen auch, wenn ſie gleich nicht gerade von ſolcher Beſchaffenheit, als die Comödien der übrigen Völker Europens ſind, den gewohnlichen Regeln näher; und dadurch, oder ſonſt durch glückliche Erfindungen, Sprache, u. d. m. zeichnen ſich nun die Stüke folgender Dichter aus: Mig. Cervantes (geb. 1549. geſt. 1616. Von ſeinen frühern Comödien weiß man nicht einmahl die Titel vollſtändig; gedrukt ſind deren auſſer acht Zwiſchenſpielen, zuerſt achte, Mad. 1615, und mit der ſchon öfter angeführten Abhandl. des Naſarre (die aber weder den Geſchichtforſcher der ſpaniſchen Bühne, noch den Kunſtrichter befriedigt, weil der Verf. nicht allein zu wenig beſtimmte und genaue Nachrichten von der Entſtehung und Fortbildung der ſpaniſchen Comödie giebt, ſondern auch ſichtlich zu ſehr Lobredner ſeiner Nation iſt, und eine zu ängſtliche Rückſicht auf die franzöſiſchen Kritiker nimmt) ebend. 1749. 4. 2 B. Daß der Anſpruch des Cervantes, die ſpaniſche Comödie zuerſt in drey Jornaden abgetheilt zu haben, wenigſtens Zweifel zuläßt, iſt vorher bereits bemerkt worden; auf alle Fälle hat er nicht, wie er behauptet, die fünf gewöhnlichen Jornaden in drey verwandelt, denn die Stüke des Cueva ſind, wie gedacht, in vier abgetheilt, und dieſer rühmt ſich ausdrüklich, der Urheber dieſer Erfindung zu ſeyn. Noch minder hat er zuerſt, wie er ferner will, allegoriſche Weſen auf die Bühne gebracht. Schon Juan de la Enzina führte dieſe ein; auch hat ſo gar Naſarre ſelbſt dieſes (a. a. O. S. 19 oder B. 2) widerlegt, nicht, wie Signorelli (Th. 2. S. 41. Anm.) lächerlicher Weiſe will, auf den Calderon damit gezielt. Die Stüke ſelbſt haben, meines Bedünkens, nur dann Werth, wenn man ſie dafür, wofür Naſarre ſie ausgiebt, für Parodien der Arbeiten des Lope, anſieht, und die Meynung des Naſarre muß, was auch Signorelli (Th. 2. S. 39 u. f.) dagegen ſagen mag, jedem einleuchten, der die Comödien des Cervantes mit einem Auge auf Lope ließt, oder, z. B. den Rufian dichoſo des erſtern, mit dem Rey Bemba des letztern vergleicht. So gar der Character des Cervantes macht eine ſolche Abſicht bey ihnen wahrſcheinlich. In neuern Zeiten ſind deren noch zwey von ihm, La Numancia und El Trato de Argel, ans Licht gezogen worden, die ich aber nicht geſehen. Nach dem, was Huerta, in der Leccion critica, Mad. 1785. 8. S. 26 davon ſagt, hätten ſie immer ungedrukt bleiben

ben können. In der Numancia treten allegoriſche Weſen auf; und wahrſcheinlicher Weiſe ſind es dieſe, worauf Cervantes ſeinen vorher gedachten Anſpruch gründet. (Ein Leben deſſelben von Greg. Mayans, findet ſich vor dem D. Quixote, Lond. 1731. 4. und vor mehrern, ſpätern Ausgaben; ein anderes von J. A. Pellicer in dem angef. Enſayo de una Bibl. de Traduct. Eſp. Mad. 1778. 4. S. 143. u. f.) — In dem ſchon gedachten Prologo des Cervantes zu ſ. Comödien, ſo wie an verſchiedenen Stellen des D. Quixote, werden mehrere ſpaniſche Komiker aus dieſem Zeitpunkte als D. Rimon — Mig. Sanchez — Luis Velez de Guevera — Ant. de Galarza — Gasp. de Avila (welchen H. Diez, Velazq. S. 357. Anm. c mit dem Franciſco de Aguilar verwechſelt zu haben ſcheint) angeführt; allein ſo viel ich weiß, zeichnen ihre Stüke ſich durch nichts aus. Wohl aber gehören, unter den, von ihm genannten, zu den Verfaſſern von guten Comödien: Franc. de Aguilar (Seine Stüke heißen: El Agravio en la diſculpa; El bravo Conde de Urena; La ſuerte ſin eſperanza; El Mercader amante, ein Stük, welches, nahmentlich, vom Cervantes, D. Quix. P. I. Cap. 48 unter die guten geſezt wird; La Gitana melancolica; El Conde Grimaltos; La venganza honroſa; Los amantes de Cartago; El Ardor de Heſpaña ſobre Sierra Nevada; Las Amenidades del Soñar; La fuerza del Interes; La nuera humilde) — Der Kanonikus Terrega (El Principe Conſtante: La gallarda Irene; El Eſpoſo ſingido; La perſeguida Amalthea; La Enemiga favorable, welche Cervantes, a. a. O. ebenfalls ausdrüklich ein gutes Stük nennt; El Cerco de Rodos; El Cerco de Pavia; Las ſuertes trocadas, y Torneo venturoſo; La Duqueſa conſtante; La Condeſa Coſtanza; La Sangre real de los Montaneſes de Navarra. Uebrigens hat ein Ungenannter einen Canonico Tarrega in einem Stüke unter dieſem Titel auf die Bühne, allein ich weiß nicht, auf welche Art? gebracht.) — Dr. Mira de Mescua (Unter ſeinem Namen finden ſich in den verſchiedenen Sammlungen von ſpaniſchen Luſtſpielen: El Ampara de los hombres; El Conde Alarcos; Los Carboneros de Francia; La Confuſion de Hungaria; Las Lyſes de Francia; El Marques de las navas; El Negro del mejor Amo, El hombre de mayor fama; El Eſclavo del Demanco; La adultera virtuoſa; Mas vale fingir que amar; El Duque de Memoranſi; Lo que le toca al valor; El Fenix de Salamanca; No hay bur las con las mujeres; El Palacio confuſo; nachgeahmt, aber nicht glüklich von Corneille, in ſeinem Sanche d'Arragon; La Hija de Carlos quinto; El Galan valiente y diſcreto; El Galan ſecreto; El Caballero ſin nombre; Lo que puede una ſoſpecha; No hay reynar como vivir; El Principe de Orange; El Rico avariento, La rueda de la fortuna; Obligar contra ſu ſangre; Adverſa fortuna de D. Bernardo de Cabrera; Hero y Leandro; La Reyna de Sebilla; La tercera de ſi miſma; Quatro milagros de amor; Los prodigios de la vara) — Melch. Fernandez de Leon (Ich ſetze ihn in dieſen Zeitpunkt, obgleich die ſpaniſchen Litteratoren ſein Zeitalter nirgends beſtimmt haben. Seine Stüke, deren Naſarre (a. a. O. S. 49. oder D) rühmlich erwähnt, gehören wirklich, im Ganzen, zu den beſſern, und führen folgende Titel: No hay amar como fingir; Los dos mejores hermanos; Endimion y Diana; La conquiſta de las Malucas; Las dos Eſtrellas de Francia; venir el amor al mundo; La vida del gran

Taca-

Tacaño; El Sordo y el Montañes, welches vom Huerta in ſ. Theat. Heſp. P. I. T. IV. aufgenommen worden iſt, der bey dieſer Gelegenheit noch zwey Stüke ihm zueignet, wovon aber das eine, Los tres mayores prodigios eigentlich eine Comedia ſanta iſt, und das andre, Rendirſe a la obligacion von D. Diego Figueroa y Cordoba ſeyn ſoll.) — Guillen de Caſtro († 1626. Ich führe ihn an, weil ſeine Mocedades del Cid, in der Ueberſezung und Nachahmung des Corneille, Epoche auf der franzöſiſchen Bühne gemacht haben, und weil er gewöhnlich von Ausländern auch unter die guten Komiker der Spanier gezählt wird. Aber dieſe ſelbſt hegen keine zu hohen Begriffe von ihm. Huerta nennt ihn uno de los mas triviales poetas. Seine Stüke ſind, unter dem Titel: Comedias, Valenc. 1618—1625. 4. 2 B. geſammelt; einzeln ſind deren aber weit mehrere gedrukt. Einige Nachricht von ihm giebt J. A. Dieze, bey ſ. Velazq. S. 364. Anm. g.) — Juan de Hoz (1626. Naſarre, a. a. O. S. 28 und 49 ſezt ihn unter die regelmäßigern Komiker der Spanier; von ihm ſind folgende Stüke vorhanden: El Caſtigo de la miſeria, franz. in den Nouvelles comiques des Scarron, unter dem Titel: Le Chatiment de l'avarice, und von Huerta in ſ. Theat. Heſp. aufgenommen; El Caſtellano Abrahan, y Blaſon de Guzmanes; El encanto del olbido; El Montanes Juan Paſqual y Primer Aſiſtente de Sebilla; Por ſu Eſpoſo y por ſu patria; Tal vez ſu flecha mejor, labra el Acero de amor. Auch hat er verſchiedene Comed. di Santos geſchrieben.) — Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza (1628. In den verſchiedenen Sammlungen der ſpaniſchen Luſtſpiele finden ſich von ihm: La amiſtad caſtiga; El Semejante a ſi miſmo; Ganar amigos, o lo que mucho vale mucho cueſta; La culpa buſca la pena, y el agravio la venganza; Las empenos de un Engaño; Los engaños de un Engaño; Dexar dicha por mas dicha; Los favores del mundo; Examen de maridos; La hechiera; Por mejoria; Las paredes oyen; El desdichado en fingir; La enduſtria y la ſuerte; Dar con la miſma flor; Los pechos privilegiados; La cueva de Salamanca; La prueba de las promeſas; El dueno de las Eſtrellas; Quien mal anda, en mal acaba; Quien priva aconſeje bien; Siempre ayuda la verdad; Quien engaña mas a quien; La verdad ſoſpechoſa (aus welcher P. Corneille ſeinen menteur gezogen hat, ein Stük, welches Voltaire ſelbſt, der das Original aber, irrig, dem Lope und dem Roxas zuſchreibt, für das erſte Characterſtük der Franzoſen erklärt, und dem er den größten Einfluß auf die franzöſiſche Comödie zuſchreibt. S. ſ. Comment. ſur Corneille, in dem 66ten B. S. 1. ſ. Oeuvr. Ed. de Beaum.) La manganilla de Melilla; Lodo es ventura; Mudarſe per mejorarſe; La crueldad por el honor, wovon einige geſammelt, Mad. 1628. 4. gedrukt worden ſind. Die Plane der mir bekannten ſind eben ſo abentheuerlich, als ſie es, gewöhnlich, in den ſpaniſchen Stüken ſind; aber an comiſchen, gut ausgeführten, Situationen, und an einer glüklichen Characterzeichnung iſt der Dichter reich.) — Lope Felix de Vega Carpio (geb. 1562. geſt. 1635. Seine erſtaunliche Fruchtbarkeit iſt bekannt; aber fälſchlich macht man ihn zum Urheber der Unregelmäßigkeiten und Ungereimtheiten des ſpaniſchen Theaters. Dieſes zeigt ſich nicht blos aus ſ. Arte nuevo de hacer Comedias, ſondern auch aus den ältern Stüken ſelbſt; und wenn gleich viele von den ſeinigen beynahe unter der Kritik ſind, wenn gleich, mitten unter rührenden

Stellen,

Stellen, niedrige und poßierliche vorkommen, und ſeine Fürſten öfterer wie das gemeinſte Volk, und gemeine Menſchen wie Fürſten, oder vielmehr, wie gebildete und gelehrte Leute, bey ihm ſprechen, (Fehler, welche mehr bedeuten, als alle ſeine Verſündigungen gegen die Einheiten der Zeit und des Ortes) ſo läßt ſich ihm doch nicht das, was den Dichter zum Dichter macht, nicht Erfindungsgeiſt und Darſtellungsgabe abſprechen. Er beſitzt ſie ſo gar in einem hohen Grade. Indeſſen hat er denn doch, Vorzugsweiſe, in das ſpaniſche Drama, einen eben ſo hochtrabenden, als erkünſtelten Styl gebracht, und unſtreitig, die Unregelmäßigkeiten weiter, als ſeine Vorgänger getrieben, ſo wie durch ſein Beyſpiel, und durch den Beyfall, welchen er erhielt, ſeine Nation in ihrem Geſchmake beſtärkt, ob er gleich unter ihr ſelbſt, in den Villega, Meſa, Miz. Andres, Antonio Lopez de Vega, Naſarre, Lupan, Mayans, Velazquez, u. a. m. die ſtrengſten Tadler gefunden hat. An dramatiſchen Stüken, ſoll er, der Fama poſtuma a la vida y muerte del D. Frey Lope Fel. de Vega Carpio . . . por Juan Perez de Montalban, Mad. 1636. 4. zufolge, auſſer 400 Autos, 1800 geſchrieben haben; aber in dem, von Huerta, ſ. Theat. Hiſp. beygefügten Verzeichniſſe von den Dramen der Spanier, wobey die Regiſter der Schauſpielergeſellſchaften, auf welche Montalban und andre ſich berufen, zu Rathe gezogen worden ſind, kommen, nächſt verſchiedenen Comedias di Santos, nur die Titel von ungefähr 480 vor; dergeſtalt, daß die Nachricht des Montalban doch wohl der Aufſchrift ſeines Buches gemäß ſeyn könnte. Geſammelt ſind deren, im Madr. Zarag. u. a. O. m. 1604—1647. 4. in 25 B. überhaupt 295 St. und in der Vega del Parnaſſo, Mad. 1637. 4. ſind deren noch 8 gedrukt. Wie viel davon in die, Mad. 1776. 4. 21 B. erſchienene Auswahl ſeiner Werke aufgenommen worden, weiß ich nicht; aber in der gedachten Sammlung des Huerta hat keines einen Platz gefunden. Ueberſetzt in das Franzöſiſche hat Le Sage eines, Guardar y guardarſe unter dem Titel, Don Felix de Mendoza, in dem Theatre Eſpagnol, Par. 1700. 12. L. Adr. du Perron de Caſtera, Auszugsweiſe, zehn, als Los donaires de Matico, Caſtelvies y Monteſes; Las probrezas de Reinaldos; Las Novios de Hornachuelos, welche aber auch dem Medrano zugeſchrieben werden; El Rey Bamba; La amiſtad pagada; Nacimiento de Urſo y Valentin; und einige Zwiſchenſpiele, aber ſichtlich nicht ſolche, welche einen Begriff von dem Genie des Lope geben können, und Linguet, in ſ. Theatr. Eſp. drey, La Eſclava de ſu Galan, El Damine Lucas (eines der ſchlechteſten) und La Dama melindroſa, welche wieder, in dem ſpaniſchen Theater, Brſchw. 1770. 8. 3 B. ins Deutſche überſetzt worden ſind. Auch hat P. Corneille ſ. Suite du menteur aus des Lope Amar ſin ſaber a quien gezogen, und wir haben noch von F. J. Bertuch, im 3ten B. ſ. Magazines, Deſſ. 1782. 8. La fuerza laſtimoſa, Auszugsweiſe erhalten. Das Leben des Lope, auſſer der bereits angeführten Fama poſtuma, iſt, unter andern, in dem 3ten B. des Parn. Eſp. und im 1ten B. des Bertuchſchen Mag. (wo auch die Titel der mehrſten ſeiner Stücke ſich finden) S. 329 u. f. erzählt. S. auch den Velazq. des H. Dietz S. 239 und 328. Der H. v. Voltaire, der ſo gern, und die mehrſten mahle ſo unglüklich, den Litterator ſpielte, hat den Lope zu einem Schauſpieler gemacht. Daß ſeine Stüke, übrigens, noch jetzt fleißig geſpielt werden, iſt bekannt.) — Juan Perez de Montalban († 1639. Unter den vielen Nachahmern des Lope einer der beſ-

ſern

ſern. Auſſer einigen Autos und Comed. di Santos ſind noch 77 Stüke von ihm vorhanden, welche noch immer geſpielt werden, und unter denen ſich die Amantes de Teruel auszeichnen. Geſammelt ſind einige, Alc. 1638. 8. Mad. 1639 und 1652. 4. 2 B. erſchienen.) — Meiſter Tirſo de Molina, oder eigentlich, Fr. Gab. Tellez (✝ 1650. J. A. Dieze, Velazq. S. 357. Anm. e. hat zwey Dichter aus ihm gemacht. Der, von ihm geſchriebenen Luſtſpiele ſind 79, welchen es größtentheils nicht an glüklichen Erfindungen fehlt. Ob Sammlungen davon vorhanden ſind, weiß ich nicht? aber wohl, daß er, um das gewöhnliche Comedia famoſa auf den Titeln der Stüke lächerlich zu machen, viele von ſeinen mit dem Zuſatze, Comedia ſin fama drucken laſſen. Aus ſeinem Convidado de piedra hat Moliere ſ. Feſtin de pierre gezogen.) — Ger. Cancer (1655. Einer der beſten unter denjenigen ſpaniſchen Dichtern, welche Comedias burleſcas geſchrieben haben, als La muerte de Baldavinos, und die Mocedades del Cid. Auch hat er, mit Martinez, Matos und Roſete einige Stüke in Gemeinſchaft abgefaßt, z. B. El Bruto di Babilonia, la Virgin de la Aurora, u. a. m. Eine Samml. ſ. Werke erſchien, Mad. 1651. 4. Lisb. 1657. 4.) — Franc. Fel. de Monteſer (ich verbinde ihn mit den vorigen, weil ſ. Cabellero de Olmedo auch zu den guten Burlesken Comödien gehört.) — Ein ähnliches Stük von einem Ungenannten (wahrſcheinlich von Auguſtin Moreto) iſt El Rey D. Alfonſo el de la oradado. — Juan Matos Fragoſo (der von ihm geſchriebenen Comödien und Tragicomödien ſind 45, wovon Juan Labrador, u el Vilano en ſu rincon y Sabio en ſu retiro, im 4ten Th. von Linguets Th. Eſp. ſich franzöſiſch findet.) — Auguſtin de Salazar y Torres (✝ 1675. Unter ſeinem Namen gehen folgende Stüke: El Amor mas desgraciado, y Cefalo y Procris; El Juez de ſu miſma cauſa; Merito es la corona; Tetis y Peleo; Los juegos olimpicos; Encanto es la hermoſura, y el hechizo ſin hechizo; Mas triunfa el amor rendido; La mejor flor de Sicilia; La ſegunda Celeſtina; Los dos Monarcas de Europa; Tambien ſe ama en el abiſmo; Triunfo y venganza de amor, wovon Juan Vera Taſſis neun, Mad. 1684. 4. als den zweyten Theil ſ. Werke herausgegeben hat. Einige Nachr. finden ſich bey J. A. Dieze, Velazq. S. 246. Anm. g.) — Auguſtin Moreto y Cabana (lebte ungefähr um dieſe Zeit, und gehört zu den vorzüglichſten Komikern der Spanier; beſonders haben ſeine Rollen des Gracioſo (des Harlekins der Spanier) durch Reichthum an glücklichem Witze, große Vorzüge vor der ähnlichen Rolle in den andern Dichtern. Unter ſeinem Namen gehen folgende Stüke: Sin honra no hay valencia; El Marques de Cigaral, woraus Scarron ſeinen D. Japhet d'Armenie gezogen hat; La Negra por el Honor; El meyor Amigo el Rey; Lo que merce un ſoldato; La ocaſion hace al ladron, von Linguet ins Franz. überſezt; El premio en la miſma pena; El Desden con el Desden, in Huerta's Th. Heſp. aufgenommen; und von Moliere, der aber, wie Signorelli, Th. 2. S. 83 ſehr richtig bemerkt hat, in Rückſicht auf die Hauptſache, auf Characterzeichnung, weit, weit unter dem Original geblieben iſt, auf die franzöſiſche Bühne, unter dem Titel, La Princeſſe d'Elide gebracht; El Defenſor de ſu agravio; En el mayor impoſible, nadie pierde; El parecido en la Corte, von Linguet ins Franz. überſezt; und in Huerta's Th. Heſp. aufgenommen; No puede ſer, guardar una majer, von Huerta in ſ. Theatr. Heſp. aufgenommen,

nommen, und von Linguet ins Franz. überſetzt; La miſma conciencia acuſa; Merecer para alcanzar; La Condeſa de Belflor; La confuſion de un Jardin; Induſtrias contra Finezas; Los Hermanos encontrados; La Gada del nadar; Todo es enredos Amor; El ſecreto entre dos amigos, La traycion vengada; Lo que puede la aprehenſion, aus welcher Th. Corneille ſeine Charme de la voix gezogen; El lego del carmen; La mas verdadera copia del mejor original; Los mas dichoſos hermanos; La Cena del Rey Balthaſar; La confuſion de un papel; El Cabellero; Los Jueces de Caſtella; El Azote de ſu patria; Antes morir que pecar; De fuera vendra, quien de caſa nos echara, u la Tia y la Sobrina, von Huerta in ſ. Th. Heſp. aufgenommen; La cautela en la amiſtad; Empezar a ſer amigos; La fingida Arcadia; La fortuna merecida; El mas illuſtre Frances; Primero es la Honra; El poder de la amiſtad; El Eſclavo de ſu Hijo; Fingir y amar; Fingir lo que puede ſer; La diſcreta venganza; Caer para levantar; Come ſe vengan los Nobles; Trampa adelante, in Huertas Th. Heſp. befindlich; Satisfacer callando; La rica hembra de Galicia; El rico hombre de Alcala; La fuerza de la Ley; La fuerza del Natural; Eſcarraman; El Licenciazo Vidriera; Amor y Obligacion; Hacer del contrario amigo; Antioco y Seleuco; Ariſtomenes Meſenio; El Hijo de M. Aurelio; El Hijo obediente; El Lindo D. Diego, von Huerta in ſ. Theat. Heſp. aufgenommen; Las traveſuras de Pantoja; Las traveſuras del Cid; Haſta el fin nadie es dichoſo; und außer dieſen noch einige in Gemeinſchaft mit Pedro Lanini, Malos und Ger. Cancer. Freylich findet jene ſtrenge Einheit der Zeit und des Ortes auch bey ihm ſich nur ſelten; aber dafür wird man durch gut gewählte und gut behandelte Situationen, und durch vortrefliche Characterzeichnung ſchadlos gehalten. Auch werden ihm der Stüke noch mehrere, vorzüglich alle diejenigen, welche unter dem Titel: De un ingenio de eſta corte gedrukt ſind, und alſo auch, das aus Leſſings Dramaturgie bekannte, Dar la vida por ſu Dama, el conde de Sex zugeſchrieben, welches aber wohl den Coello zum Verfaſſer hat. Geſammelt ſind deren zuerſt zwölfe, Mad. 1654. 4. und darauf, in 3 B. Val. 1677. 4. Mad. 1681. 4. ſechs und dreyßig erſchienen.) — Franc. de Roxas (Unter dieſem Namen beſitzt die ſpaniſche Bühne 75 Stüke; allein da zwey Dichter einen ähnlichen Vor- und Zunahmen geführt haben: ſo läßt, ohne eine genaue Kenntniß dieſer Comödien, ſich nicht entſcheiden, welche dem einen, oder dem andern zukommt. Der ältere, welcher ums J. 1680 lebte, und der beſſere iſt, auch noch verſchiedene ſeiner Stüke, Mad. 1680. 4. 2 B. ſelbſt herausgab, hat verſchiedene, von franzöſiſchen Dichtern benutzte Stüke geſchrieben, als Donde hay agravios, no hay zelos, y Amo criado, (welches Huerta in ſ. Th. Heſp. aufgenommen, woraus Scarron ſ. Jodelle, Maitre et Valet, und Entre Bobos anda el Juego, D. Lucas del Cigarral, (ebenfalls in Huertas Sammlung befindlich) woraus Th. Corneille ſ. D. Beltran de Cigarral gezogen. Auch ſind von Le Sage zwey Stüke von ihm, Traycion buſca el caſtigo und No hay amigo para amigo, unter dem Titel Le point d'honneur überſetzt worden: und ſein Abre el ojo gehört zu den regelmäßigſten Stüken der Spanier. Nur muß man ſeine Arbeit nicht nach den Ueberſetzungen und Nachahmungen der franzoſiſchen Dichter beurtheilen. Linguet ſelbſt ſagt von der

erſtern:

erſtern: wo Roxas bloß vertraulich (familier) iſt, iſt Scarron niedrig; und wo jener natürlich iſt, iſt der andre gezwungen, und geziert. Indeſſen behaupten denn doch die Geſchichtſchreiber der franzöſiſchen Bühne, daß dieſem ungeachtet Scarron mit ſeinem Stüke zuerſt den comiſchen Dialog auf das franzöſiſche Theater gebracht habe.) — Luis Coello (Ein Zeitgenoſſe des Roxas, welcher, um gleich einen Irrthum in der vorigen Ausgabe dieſes Werkes, Art. **Tragödie**, gut zu machen, gewöhnlich für den Verfaſſer des Conde de Sex, u dar la vida por ſu dama, ausgegeben wird. In den verſchiedenen Sammlungen von ſpaniſchen Comödien finden ſich noch von ihm: Dicho y hecho; Lo que puede la porſia; El Arbol de mejor frutto; Yerros de naturaleza, y aciertos de la fortuna; Por el esfuerzo la dicha; Los dos fernandos de Auſtria; Adultera caſtigada; El eſcudo de la Fortuna; El Robo de las Sabinas; Peor es urgarlo; Lo que paſa en una noche; El privilegio de las mujeres.) — Antonio de Solis († 1686. Ohnſtreitig einer der erſten und regelmäßigſten Komiker der Spanier; ſeine Stüke ſind, El amor al uſo, von Corneille, unter dem Titel L'amour à la mode, auf die franzöſiſche Bühne gebracht, und in Huerta's Samml. aufgenommen; El Doctor Carlino; El Alcalzar del Secreto; La gitanilla de Madrid; Un bobo hace Siente, ſämmtlich in Huerta's Samml. befindlich, und das leztere von Linguet überſezt; Las Amazonas; La firme léaltad; Euridice y Orfeo; Amparar al enemigo. Zuſammen ſind ſie, Mad. 1681. 4. gedrukt worden. Die ihm von J. A. Dieze, Velazq. S. 351 zugeſchriebenen Triunfos de Amor y Fortuna ſollen von Diego Muget y Solis ſeyn. — Pedro Calderon de la Barca, Hanao y Ryano († 1687. obgleich dieſes Sterbejahr, wofern das vorige richtig iſt, irrig ſeyn muß, weil, nach J. A. Dieze, Velazq. S. 350. Ant. de Solis, der ein Jahr vor ihm ſtarb, ſeine Arbeiten hat übernehmen ſollen. Der von ihm geſchriebenen Schauſpiele ſind, auſſer den bereits angeführten Autos, über hundert und zwanzig; wovon bereits, bey ſ. Lebzeiten, Mad. 1637—1674. 4 B. 4. und, von Vera Taſſis y Villaroel, nach ſeinem Tode, Mad. 1685—1694. 9 B. 4. herausgegeben wurden; und im J. 1760 ſind deren zu Madrid 11 Quartbände gedrukt worden. Aufgenommen, in ſ. Theat. Heſp. als die vorzüglichſten darunter, hat Huerta folgende: Dar tiempo al tiempo; Tambien hay duello en las damas; La Dama Duende; Qual es major perfeccion; El Eſcondido y la tapada, franz. von Linguet; El Secreto a voces; Bien vengas mal ſi vienes ſolo; Los empenos de un acaſo, nachgeahmt von Th. Corneille, in den Engagemens du hazard; No ſiempre lo peor es cierto, franz. von Linguet; Con quien vengo, vengo, zweymahl in das Ital. von Mich. della Marra, Nap. 1665. 8. u. von Aug. d'Orſa, Ferr. 1669. 12. überſezt; Mejor eſta que eſtaba, franz. von Linguet; Primero ſoy yo; Caſa con dos puertas mala es de guardar; No hay burlas con el amor, franz. von Linguet; Eco y Narciſo; und auſſer den bereits angezeigten hat Le Sage, in ſ. Theatre, P. 1739. 12. ſein Peor eſta que eſtaba, unter dem Titel D. Ceſar Urſin und Linguet deren noch zwey, El Alcalde de Zalaméa, und Los Empeños de ſeis horas überſezt; ſo wie Th. Corneille noch eines, El Aſtrologo fingido, in ſ. Feint Aſtrologue auf die franz. Bühne gebracht. Auch iſt es bekannt, daß Pierre Corneille aus Calderons, En eſta vida todo es verdad y todo es mentira, welches übrigens bey den

Spaniern

Spaniern nicht in ſonderlicher Achtung ſteht, ſeinen Heraklius genommen hat; man braucht aber eben nicht ſpaniſcher Litterator, oder für die Spanier ſehr eingenommen zu ſeyn, um zu ſehen, daß H. v. Voltaire, in ſeiner Ueberſetzung dieſes Stückes', und in ſeiner Abhandlung darüber, (Oeuvr. B. IX. S. 144 u. f. Ed. de Beaumarch.) die Leſer mehr beluſtigen, als belehren wollen. Die Eigenheiten des Calderon, als ſpaniſchen dramatiſchen Dichters, beſtehen vorzüglich in den Verwickelungen ſeiner Stücke, und in der Gabe, die Erwartung ſeiner Zuſchauer bis auf den letzten Augenblick zu ſpannen. Hierinn, und in der Sorgfalt und Fülle der Ausarbeitung überhaupt, übertrift er den Lope weit. Und in Anſehung ſeiner Charaktere hat bereits Signorelli, Th. 2. S. 77 bemerkt, daß, ſo romantiſch dieſe uns ſcheinen, ſie denn doch die Sitten ſeiner Zeit darſtellen; auch hat er ſicherlich ſie zu ſchildern, oder in Handlung zu ſetzen gewußt. Aber ſein Dialog iſt, meines Bedünkens, höchſt ungleich, und wimmelt von geſuchten Wortſpielen und Witzeleyen; und durch ſein Beſtreben, den Zuſchauer in Ungewisheit zu erhalten, und ihm viel Beſchäftigung zu geben, oder ſeinen eigenen Scharfſinn in der Erfindung zu zeigen, wird die Haupthandlung öfterer verwirrt. Was Naſarre, in der vorher gedachten Abhandl. und bey dem Velazq. S. 341 u. f. ſonſt an ihm ausſetzt, ſein Verſtoßen gegen Geſchichte und Erdbeſchreibung, ſeine Verſchönerung von Liebeshändeln, u. d. m. verräth eben ſo wenig Dichtergefühl, als Dichterkenntniß. Einige Nachrichten von ihm finden ſich in J. A. Dieze Velazq. S. 340 Anm. u. u. S. 242 Anm. f.)— Joſ. de Cannizares (Sein Zeitalter weiß ich nicht genau zu beſtimmen; Huerta ſetzt ihn in den Anfang des gegenwärtigen Jahrhundertes; aber das ihm, von Ign. Luzan, Poet. Lib. III. c. 15. und bey dem Velazquez, S. 355 gegebene Lob, ſind Grundes genug, ſeine Stücke anzuzeigen. Es ſind folgende: Las nuevas armas de amor; Qual enemigo es mayor, el deſtino o el amor; Caſtigar favoreciendo; De Comedia no ſe trate; De leve chispa grand fuego; El eſtrago en el finezza; El grand baron del Pinel; La invencible Caſtellana; El Domine Lucas; auch Lope hat, unter dieſem Titel, ein, aber ſehr elendes, Stück geſchrieben; das gegenwärtige iſt, unter den Stüken des Cannizares, ohnſtreitig das beſſere, und nimmt, in ſeiner Art, auf der ſpaniſchen Bühne eben den Rang ein, welchen der Tartüffe auf der franzöſiſchen hat; es findet ſich in der Sammlung des Huerta; El Error y el Eſcarmiento; Con Muſica y por amor; De los hechizos de amor la muſica es el mayor y el Montanes en la corte, von Huerta in ſ. Th. Heſp. aufgenommen; Un precipicio con otro; D. Juan de Eſpina en ſu patria; Las cuentas del grand Capitan; El buen Juez no tiene patria; Avogar por ſu ofenſor; Carlos quinto ſobre Tunez; A qual mejor, Confeſada y Gonfeſor; Los Amazones de Heſpaña; Clicie y el Sol; El dichoſo Bandolero; El guapo Julian Romero, y ponerſe habito ſin pruebas; El honor da entendimiento, y el mas bobo ſabe mas, in Huertas Sammlung befindlich; Amando bien; El falſo nuncio de Portugal; Sin caridad no hay fortuna; El Principe D. Carlos; Tres comedias en una; El valor como ha ſe ſer; El Sol del Occidente; La banda de Caſtilla; Amor es todo invencion; Haſta lo inſenſible adora; Fieras afemina amor; La mas firme es la mujer ſi una vez Uega a querer; Muſicos amo y criado; El pleyto de Herman Cortes; El Sacrificio de Iſigenia;

genia; El prodigio de la ſagra; La ventura de la voz; Telemaco y Califſo; por acriſolar ſu honor competidor hijo y padre; A un tiempo Rey y Vaſallo; La hazaña mayor de Alcides, El Picarillo en Heſpaña; La crueltad de Inglaterra; Complir a un tiempo, quien ama con ſu Dios y con ſu Dama; La mas illuſtre Fregona; El Aſombro de la Francia, Marta la Romarantina. Wenn gleich die Sprache, in dieſen, wenigſtens in den mir bekannten, Stücken zuweilen ein wenig ſchwülſtig ſeyn ſollte: ſo zeichnen ſich die mehrſten denn doch durch regelmäßigere Plane, durch glückliche Charakterdarſtellungen und durch wirklich komiſche Situationen aus. Ob ſie deswegen zu Poſſenſpielen, Farcen, wie Signorelli Th. 2. S. 324 behauptet, zu zählen ſind, getraue ich mir nicht nachzuſagen.) — Anton. de Zamora (Auch von dem Zeitalter dieſes Dichters weiß ich nichts, als daß er im Anfange dieſes Jahrhundertes gelebt haben ſoll. Seine Stücke ſind, auſſer verſchiedenen Comedias di Santos: Ser fino y no parecerlo; Deſprecion vengan deſprecios; El Hechizado por fuerza, das beßte ſeiner Stücke, und von Huerta in ſeine Sammlung aufgenommen; El India perſeguido; Con muſica, y por amor (unter ähnlichem Titel iſt ein Stück von Cannizares vorhanden); Amor es quinto elemento; D. Domingo de Don Blas (welches Signorelli, irrig, dem Royas zuſchreibt); El Blaſon de Guzmanes (ein, von mehrern Comikern behandelter Gegenſtand); Mazariegos y Monſalves; Todo lo vence el amor; Aſpides hay Baſiliſcos; Duendes ſon Alcahuetes, y Eſpiritu foleto; Sempre hay que envidiar amando; Viento es la dicha de Amor; Matarſe por no morirſe; La defenſa de Tariſa; El Cuſtodio de Hungaria; Hercules furente; Poncella de Orleans; Don Bruno de Calahorra; Por oir miſa y dar ubada, nunca ſe perdio Jornada. Ein Theil derſelben iſt, Mad. 1774. 4. zum zweyten Mahle zuſammen gedruckt worden. Velazquez, oder vielmehr Joſ. Luzan bey dem Velazq. S. 354 ſchreibt ihm noch eines zu, El Caſtigo de la miſeria (die Strafe des Geizes, nicht der Bosheit, wie dort überſetzt iſt); aber auſſer einem ſehr bekannten, alten Stück des Juan Hoz, kommt keines, unter dieſem Titel, in den Nachrichten von den ſpaniſchen Bühnen vor. Im Ganzen ſind ſeine Stücke nicht blos regelmäßig; ſondern es läßt ſich ihm auch nicht glückliche Charakterzeichnung abſprechen.) — Franc. Bances Condamo (†1709. El Duelo contra ſu Dama; La Piedra filoſofal; Quien es quien premia el amor; El Saſtre del Campillo; Sangre, valor y fortuna; El impoſible mayor en Amor le vence amor; Mas es el ruido que las nueces; Qual es afecto mayor, lealtad, ſangre ó amor; Reſtaurocion de Buda; Orlando furioſo; El invicto Luis de Baden; El Eſclavo en grillos de oro, von Huerta in ſ. Th. Heſp. aufgenommen; Duelos de ingenio y fortuna; Mas vale el hombre que el nombre; La inclinacion Heſpañola; Por ſu Rey y por ſu Dama; La Reyna Chriſtina; Fieras de zelos y amor; Qual es la fiera mayor en los monſtruos de amor; La Jarretiera de Inglaterra; El primer triunfo de la Auſtria. Regelmäßigkeit, Anſtand, Wahrſcheinlichkeit iſt genug in ſeinen Stücken; aber ob es ihnen nicht an comiſcher Kraft gebricht, iſt eine andre Frage?) — Telles de Acebedo (Er hat ſeine mehrſten Stücke, als; No hay veneno como amor; El Salomon de Mallorca; No hay cautelas contra el cielo; La rebelacion de los Moriſcos

riſcos u. a. m. mit Faxardo zuſammen, und allein nur La Mozuela del Saſtre, ó no hay disfraz en la nobleza geſchrieben. J. A. Dieſe, der ihn, Velazquez S. 357 Anm. c. wahrſcheinlicher Weiſe nach L. Riccoboni, Arebo nennt, ſcheint mehrern Werth auf ihn zu legen, als die Spanier ſelbſt.) — Die Gräfinn Carpis (La Aya franceſa; Catalin) — Garcia de la Huerta (Liſi desdenoſa, ó el Boſque del Pardo) — Gasp. Melch. Jovellanos (El Delinquente honrade, gedruckt im J. 1773. das erſte rührende, ſpaniſche, Originalluſtſpiel, deſſen Inhalt ähnliches mit dem Deſerteur aus Kindesliebe, und dem Honnête Criminel hat; der Abt Eymar hat es, Marſeille 1777 ins Franz. überſetzt) — Th. de Yriarte (Hacer que hacemos) — Joſ. Clavijo y Faxardo (Zelos vencidos de amor) — Ramon de la Cruz (Auſſer ſehr vielen Zwiſchenſpielen, wovon die Folge handeln wird, hat er auch einige Luſtſpiele, Eſpigadera, 2 Theile, Fenix de los hijos in 2 Aufzügen, Eugenia (aus dem Franz. des Beaumarchais), Marqueſita, o diborzio feliz, in vier Aufzügen, geſchrieben). Im Ganzen ſind aber, in den neuern Zeiten, die komiſchen Dichter in Spanien ſeltener geworden. Man ſpielt noch immer, vorzüglich, die Stücke des Lope, Calderon, Diamante, u. a. m. und die franzöſiſche Regelmäßigkeit und Anſtändigkeit iſt noch immer dem ſpaniſchen Geſchmack ſo wenig angemeſſen, daß, wie vor einigen Jahren, D. Thomas Sebaſtian y Latre den Parecido en la Corte des Auguſtin Moreto, in dieſe Form brachte, und ſpielen ließ, die Zuſchauer das Ende der Vorſtellung nicht abwarteten, und die Schauſpieler, um ſie zu beſänftigen, am folgenden Tage das Stück des Moreto geben mußten. Indeſſen ſind, ſo viel ich weiß, doch einige Ueberſetzungen franzöſiſcher Stücke, wovon verſchiedene ſchon alt ſind, und andre, neuere, als von dem Heritier univerſel des Regnard und dem Glorieux des Destouches ſich vom Clavijo herſchreiben, darauf erſchienen. Was den Reichthum des ſpaniſchen komiſchen Theaters anbetrift: ſo ſcheint dieſer, bey einer unpartheiiſchen Unterſuchung, nicht ſo groß zu ſeyn, als die Ausländer gewöhnlich glauben, und die Spanier zuweilen vorgeben. L. Riccoboni ſagt, in den reflex. hiſtor. et crit. S. 57, daß ein Buchhändler ein Verzeichniß der bloßen Stücke von Ungenannten gemacht habe, welches ſich auf 4800 belaufe; wahrſcheinlicher Weiſe meynt er damit den, um dieſe Zeit erſchienenen Indice general alphabetico de todos los Comedias, eſcritas por various autores, antiguos y modernos, y de los Autos ſacramentales y alegoricos ... Mad. 1735. 4. von dem Buchhändler Franc. Medel; allein dieſer enthält, mit Innbegriff aller Autos, aller Tragödien, u. ſ. w. ſo wohl von genannten, als ungenannten Dichtern, nicht mehr als 4409 Titel, und ein großer Theil der Stücke ſind doppelt und dreyfach darinn angeführt. Verbeſſert und fortgeſetzt bis jetzt gab ihn Garcia de la Huerta, bey ſ. Theatr. Heſp. unter der Aufſchrift Catal. alphabetico de las Comedias, Tragedias, Autos, Zarzuelas, Entremeſes y otras obras correſpondientes al Theatro Heſp. Mad. 1785. 8. heraus; und hier finden ſich, ohne die Zwiſchenſpiele, nicht allein nur 3852 Stücke überhaupt; ſondern auch unter dieſen ſind noch viele doppelt angezeigt, weil ſie entweder doppelte Titel haben, oder ein und daſſelbe Stück mehr als einem Verfaſſer zugeſchrieben wird. Was ſind das gegen die 24000, die ein ungenannter, franzöſiſcher Reiſender (Ueber Sitten, Temperament, Schaubühne der Spanier, Th. 2. S. 220) und C. F. Flö-

gel (Geſch. der komiſchen Litterat. B. IV. S. 158) den Spaniern beylegen? Eben ſo verhält es ſich mit der Zahl der komiſchen Dichter. Huerta hat, a. a. O. nur die Nahmen von 241 gekannt; und wenn ich ſelbſt gleich noch die Nahmen verſchiedener, als Aguire, Avila, Fr. Avellanedo, Beltran, Benegaſi, Birhuega, Carechi, Chaporta, Ciſuentes, Clavijo, Cuna, Diego de Cordova, Gonz. de Cunedo, Ped. de Eſtinoz y Lodoſa, Ger. Fuente, Diego Gutierez, Lemus, Malo de Molina, Moſcoſo, Nota, Nino, Luis Oviedo, Medrano, Bern. de Quicos, Reynoſo, Joſ. Ribera, Thomas Sebaſtian y Latre, Th. Man. de Paz, Dieg. de Vera, Baut. Villegas, hinzu zu ſetzen weiß, und auch allerdings noch Komödien von viel Ungenannten geſchrieben worden ſind: ſo können doch unmöglich die 1200, von welchen Signorelli Th. 2. S. 81 ſpricht, (wofern es nicht ein Druckfehler iſt) herauskommen. Uebrigens theilen die Spanier ſelbſt ihre Komödie, auſſer den Comedias di Santos und den Comedias burleſcas, in drey verſchiedene Arten, als in Comedias di Figuron — Comedias de Capa y Eſpada und Comedias heroycas ein, die dadurch von einander ſich unterſcheiden, daß die letztern, welches die eigentlichen **Tragikomödien** ſind, und von den Schauſpielern auch Comedias palaciegas genannt werden, ſich auf wahre, wenigſtens auf geglaubte, wirkliche Begebenheiten, oder auf Sagen aus der Mythologie gründen, ſo wie daß die Perſonen derſelben Fürſten und große Herren ſind, und daß ſie in der zweyten, (welche ihren Namen von einer Tracht hat) aus ſo genannten Leuten von Stande, als Rittern und Edlen, beſtehen, da in der erſtern nur ſolche auftreten, welche gern das Anſehn von vornehmen und reichen Menſchen haben möchten. Daß dieſem gemäß der Ton derſelben, oder der Styl darinn beſchaffen iſt, verſteht ſich von ſelbſt; abgefaßt in Verſen aber ſind alle. — Zweytens kommen in allen, wenigſtens in Stücken von allen drey Arten, luſtige, ſtehende Bedientenrollen vor. Die erſte derſelben iſt der **Gracioſo**; auch giebt es Stücke, in welchen ſich deren **zwey**, nähmlich noch ein Gracioſo ſecundo, und verſchiedene, worin ſich auch noch eine **Gracioſa** findet. Riccoboni (Reflex. hiſtor. et crit. S. 63) leitet ihn von dem Harlekin der Italiener her; und freylich hat er mit dem ältern Harlekin der italieniſchen Bühne in ſo fern Aehnlichkeit, als er zuweilen ein wenig plump, und gefräßig iſt; aber andre Characterzüge, als ſeine Geſchwätzigkeit, ſeine Furchtſamkeit, hat er nicht mit dem Harlekin gemein. Ehe könnte der Soſias des Plautus, oder der Davus, und andre dergleichen Sclavenrollen aus dem Terenz, ſein Muſter ſeyn. Doch wozu ihm einen beſondern Stammbaum aufſuchen, da dergleichen Charactere bey allen Völkern, ſich in der wirklichen, und in der theatraliſchen Welt, gefunden haben? Und ein beſtimmter Urſprung läßt dem Gracioſo ſich um deſto minder geben, da ſein Character, ſo viel ich ſehe, nicht durchaus beſtimmt, oder ein und derſelbe iſt. Die ſpaniſchen Dichter ſchildern ihn, und brauchen ihn auf die mannichfaltigſte Art. Er iſt zuweilen höchſt ſchlau und verſchlagen; wie man es z. B. in dem Tarugo (Spaniſches Theater, 2ter B. Brſchw. 1770. 8. im erſten Stücke) ſehen kann; und zuweilen poßierlich einfältig; oft iſt er ein Werkzeug der Verwickelung, und eben ſo oft der Entwickelung; mit andern Worten, er iſt die Springfeder der mehreſten Stücke; aber gewis nur in den ſchlechteſten auf ſolche Art ſpaßhaft, wie Riccoboni und Flögel (a. a. O.) ihn darſtellen. Ich will übrigens noch bemerken, daß eben der

Coſme, aus dem von Leſſing in der Dramaturgie, angeführten Graf Eſſex, welchen C. F. Flögel (Geſch. des Groteskekom. S. 83) zu dem beſondern Hanswurſt der Spanier macht, nichts, als der Gracioſo dieſes Stükes iſt. Dieſer hat immer in jedem Stüke ſeinen eigenen Namen; und ſo wie er hier Coſme heißt: ſo heißt er in andern Stüken anders, bald Tarugo, bald Fabio, bald Buſtos, bald Tabaco, bald Alarve, bald Clarin, u. ſ. w. Gracioſo iſt blos ein theatraliſcher Beynahme, welchen Leſſing durch Hanswurſt zu überſetzen, oder ſo zu benennen, ſehr Recht hatte, den aber Flögel nicht, wie er thut, von dem Gracioſo hätte unterſcheiden ſollen. Eine andere, ſtehende, obgleich ſeltener vorkommende komiſche Perſon dieſer Art iſt der **Vejete**. Die Grundlage ſeines Characters ſcheint Treuherzigkeit, und Liebhaberey der Flaſche zu ſeyn. Schon die Benennung zeigt, daß es die Rolle eines Alten iſt, und folglich iſt er denn auch immer weniger, als der Gracioſo, in die Verwikelung des Stükes eingeflochten. In den Zwiſchenſpielen hat er, indeſſen, öfterer die wichtigſte Rolle. Die vornehmen Alten heißen auch Barba. — Der **Gallega**, eine andre Perſon dieſer Art, iſt ein Galliciſcher Einfaltspinſel, welcher, nach einem, erſt aus der Provinz in die Hauptſtadt gekommenen Bedienten gebildet zu ſeyn ſcheinet, dieſem gemäß noch nicht in vornehmen oder reichen Häuſern dient, und übrigens noch ſeinen galliciſchen Dialect hat. — Drittens haben viele Stüke ihre eigenen Prologen, (Loas) welche ſehr oft ganz eigentliche Vorſpiele ſind, d. h. aus Geſprächen zwiſchen mehrern, und öfters, allegoriſchen Perſonen beſtehen. Sie enthalten das, was man gewöhnlich die Expoſition, oder Ankündigung, wie es H. Sulzer überſetzt hat, nennt; oder ſcheinen doch, urſprünglich hiezu vorzüglich beſtimmt geweſen zu ſeyn; und da nun hiedurch alle Erzählung in den Stüken vermieden wird, und dieſe alſo gleich mit der Handlung anfangen können: ſo läßt ſich ihrer Einführung keinesweges aller Werth abſprechen. Indeſſen ſind ſie doch ſehr aus der Mode gekommen; und auch wohl nicht immer, auf die eben angezeigte Art, mit dem folgenden Stüke, verbunden geweſen. — Ferner wird es gewöhnlich, als eine Beſonderheit der ſpaniſchen Bühne angeſehen, daß ſie ſehr viele Stücke von zwey, drey und mehrern Verfaſſern hat. Aber nicht blos hier, ſondern auch in Frankreich und England haben öfters mehrere an einem Stüke gearbeitet; und das einzige, was vielleicht den Spaniern hierin beſonders zukommt, iſt, daß es Stüke giebt, z. B. El Rey Alfonſo el ſexto, und la conquiſta de Toledo, welche das Werk von acht, und andre, als Arauco domado, welche das Werk von neun Dichtern zugleich iſt. — Was die Eigenthümlichkeiten des ächten ſpaniſchen Theaters anbetrift: ſo weiß ich ſolche nicht beſſer, als mit G. E. Leſſings Worten (Dramat. N. LXVIII.) zu bezeichnen: "Eine ganz eigene Fabel, eine ſehr ſinnreiche Verwikelung, ſehr viele, und ſonderbare und immer neue Theaterſtreiche; die ausgeſparteſten Situationen; meiſtens ſehr wohl angelegte und bis ans Ende erhaltene Charactere, nicht ſelten viel Würde und Stärke im Ausdruck." Freylich muß ich aber auch noch mit ihm hinzu ſetzen, daß dadurch ſehr viele ſpaniſche Stüke, zum Theil romanhaft, abentheuerlich, unnatürlich geworden, und daß Uebertreibungen aller Art auf dem ſpaniſchen Theater nicht ſelten ſind. Nicht das, nach Maßgabe der Umſtände, und der Anlage des Stükes, wahrſcheinliche, nicht einmahl immer das mögliche, ſondern nur, was durch Ueberraſchung vergnügen, was ein eigentliches

Schauſpiel bilden kann, ſcheint der Zwek der ſpaniſchen komiſchen Dichter zu ſeyn. Natürlicher Weiſe hat dabey Charakterentwickelung und Schilderung wegfallen, und zugleich, ungeachtet alles Erfindungsgeiſtes derſelben, Einförmigkeit in die Verwikelungen gebracht werden müſſen. Auch wird durch die doppelten Liebeshändel, welche in den mehreſten Stüken ſich finden, die Handlung öfterer verwirrt, und das Intereſſe geſchwächt. Aber die einmahl angelegten und angenommenen Auftritte, oder Situationen, ſo unnatürlich ſie immer auch im Grunde herbey geführt ſeyn mögen, ſind an und für ſich ſelbſt, öfters äußerſt intereſſant, oder komiſch, ſo wie gröſstentheils ſehr glüklich ausgeführt; und der eigenthümliche, frühere, Zuſtand der Sitten und Lebensweiſe dieſes Volkes macht jene Unwahrſcheinlichkeiten nicht blos begreiflich, ſondern rechtfertigt ſolche auch zum Theil. Sie ſind gleichſam Idealiſirungen von dem, was aus Verkleidungen, nächtlichen Zuſammenkünften, ſehr ſcharfen Bewachungen des weiblichen Geſchlechtes, ſehr feinem Gefühl von Ehre, u. d. m. entſtehen kann, und verhalten zu den, in der wirklichen Natur daraus entſprungenen Mißverſtändniſſen, Verwikelungen und Ebentheuern ſich ungefähr ſo, wie, in der regelmäſſigen Comödie der übrigen Völker, die Charactere ſich zu den Menſchen der wirklichen Welt verhalten. Um ſie richtig zu beurtheilen, muß man, wegen des vorher erwähnten frühern Zuſtandes der Sitten in Spanien, ſich aller Vergleichungen zwiſchen dem ſpaniſchen Theater und der Comödie der andern Völker Europens enthalten; und ein neuerer ſpaniſcher Schriftſteller, J. Andres, hat, meines Bedünkens, ſehr Unrecht gehabt, dergleichen zwiſchen dem ſpaniſchen und engliſchen Theater, und dem Lope und Shakeſpear, in ſ. Origen, Progreſſos y Eſtado actual de toda la Literatura (urſprünglich italieniſch geſchrieben) Mad. 1784. 8. B. 2. S. 296 u. f. anzuſtellen. So viel ähnliches beyde Dichter auch, in einzeln Punkten, vorzüglich in Rükſicht auf Sprache, mit einander haben mögen: ſo ſind doch die Dichtungen des Spaniers weit entfernter von der wirklichen Natur, als die Dichtungen des Engländers; und eben ſo wenig als in irgend einem Stüke des erſtern der Kampf von Leidenſchaften, wie im Shakespear ſo oft und ſo unnachahmlich, dargeſtellt worden iſt, eben ſo wenig beruhen die Verwikelungen in den Luſtſpielen des letztern auf Mißverſtändniſſen, Ehrenhändeln, und dergleichen, auſſerweſentlichen, oder auſſerhalb dem Stüke liegenden Dingen mehr. Indeſſen bleibt es immer gewiß, daß, obgleich jezt ein Theil der Nation ſelbſt mit der Beſchaffenheit ihres Theaters überhaupt nicht ſonderlich zufrieden zu ſeyn ſcheint, (S. z. B. den Enſayo de una Bibl. Eſpag. Mad. 1786. 8. B. 3. S. 85 u. f. S. 115 u. f.) doch die Spanier, wie bekannt, und wie es zum Theil auch vorher bemerkt worden iſt, die eigentlichen Lehrer der Franzoſen in der dramatiſchen Kunſt geweſen ſind. Dieſe, wie ſie ſelbſt es auch eingeſtehen, haben jenen nicht blos eine Menge einzeler Stüke und Situationen, ſondern auch ihre eigentliche Tragödie und Comödie überhaupt zu verdanken. — Sammlungen von ſpaniſchen Komödien ſind ſehr viele gemacht worden; aber die mehrſten ſind auch mit vieler Nachläßigkeit gemacht. Nur ſelten kann man ſich auf die angegebenen Namen der Verfaſſer der Stüke verlaſſen; und die mehreſten Mahle ſind dieſe höchſt fehlerhaft abgedrukt. Alle, mir bekannten ſpaniſchen komiſchen Dichter, vom Calderon an, klagen über dieſe Mängel. Die Titel dieſer Sammlungen

ſind: Comedias de diferentes Autores, Valenc. und Barzelona 4. 31 Bde. (J. A. Diez, bey dem Velazq. S. 358 führt nur 29 Bde. an: aber ich beſitze deren noch zwey, welche Barcell. 1637 und 1638. 4. gedrukt ſind.) Comedias nuevas eſcogidas, Mad. 1649—1660. 4. 12 B. — Comedias eſcogidas de los mejores Ingenios de Eſpaña, Mad. 1652—1704. 4. 48 B. (So hat Huerta, in dem Prol. zu dem ſchon ſchon erwähnten Catalogo S. VII. dieſe Sammlung angezeigt; J. A. Diez, bey dem Velazq. S. 358 ſagt, daß im Jahre 1690 ſchon 61 B. erſchienen geweſen; ganz vollſtändig dürfte ſie, auſſerhalb Spanien, ſchwerlich irgendwo zuſammen ſeyn) — Primavera numeroſa de muchas Armonias luzientes, Mad. 4. wovon im J. 1679 der 46te B. gedrukt worden iſt. — El mejor de los mejores libros que han ſalido de Comedias nuevas, Mad. 1653. 4. 4 B. — Teatro poetico, Mad. 1654. 4. 8 B. Auch werden dergleichen Sammlungen noch immer fortwährend gemacht, weil die geſpielten Stüke, ſie mögen alt oder neu ſeyn, immer wieder von neuem gedrukt werden. Und, in dieſen Sammlungen nun geben die Buchhändler, als die gewöhnlichen Herausgeber, und nicht die Verfaſſer ſelbſt, den Stüken, ſammt und ſonders, die Beywörter famoſa, oder auch grande; und C. F. Flögel (Geſch. der kom. Litterat. B. IV. S. 180) hätte ſich ſeine erbauliche Betrachtungen hierüber immer erſparen können; ſo wie Voltaire, wenn er nur irgend einen einzigen Band dieſer Sammlungen angeſehen hätte, nicht das, vorher angeführte Stük des Calderon, Vorzugsweiſe Comedia famoſa genannt haben würde. Die beßte jener Sammlungen iſt, unter dem Titel, Theatro Heſpañol, Mad. 1785. 8. in 17 Bdn. gedrukt, wovon 14 die, vorher ſchon bemerkten Luſtſpiele verſchiedener Verfaſſer, einer nur Zwiſchenſpiele, einer die Trauerſpiele des Herausgebers, D. Vincente Garcia de la Huerta, und der letzte den ſchon erwähnten Catalogo enthält; und ſie iſt in ſo fern die beſſere, als Huerta, durch ſie, die gewöhnlichen Urtheile der Ausländer von dem ſpaniſchen Theater hat widerlegen, und in ihr ausdrüklich, eine Probe, oder die Muſterſtücke des leztern, hat geben wollen. Auch haben zwar diejenigen ſeiner Landsleute ſelbſt, welche die franzöſiſche Comödie für das Muſter aller möglichen Comödie halten, ihn ſeines Unternehmens wegen, öffentlich, bitter angegriffen, weil ſie jene Widerlegung für unmöglich, und eine Vertheidigung ihres eigenthümlichen Theaters für ein Hinderniß zu einer beſſern Ausbildung deſſelben halten; allein die Wahl der Stüke ſelbſt iſt, ſo viel ich weiß, von keinem getadelt worden. (S. Enſayo de una Bibl. Eſpag. B. 3. S. 88 u. f. und S. 109 u. f.) — Die franzöſiſchen, beſondern Ueberſetzungen verſchiedener ſpaniſchen Stüke ſind bereits vorher angezeigt. Von den, durch Le Sage verfertigten ſind 2 in ſeinem Theatre Eſpagnol, Par. 1700. 12. und zwey in ſ. eigenen Theatre, Par. 1739. 12. und die Extraits de pluſieurs pieces du Theatre Eſpagnol . . . par du Perron de Caſtera, Par. 1738. 12. 3 Th. und das Theatre Eſpagnol von Linguet, Par. 1768. 12. 4 Th. erſchienen. Das leztere iſt wieder, Braunſchweig 1770. 8. 3 B. ins Deutſche überſezt worden. Daß Linguet mit den Stüken ſehr frey umgegangen iſt, geſteht er ſelbſt; und ſo viel iſt gewis, daß die Eigenthümlichkeiten des ſpaniſchen Dialogs nicht aus ihnen zu lernen ſind. Er hat von dem, was darin äußerſt characteriſtiſch, und ſo gar zur Verſtändlichkeit des folgenden nothwendig iſt, wie z. B. gleich in der

der erſten Scene der Eſclava de ſu Galan (B. 1. S. 81. d. deutſchen Ueberſ.) vieles weggelaſſen, und dem D. Juan dafür ein albernes: "was ſagen Sie?" (Que dites-Vous?) in den Mund gelegt, das weder mit dem vorhergehenden noch folgenden zuſammenhängt. —

Mit der ſpaniſchen Comödie verbunden, ſind die, zwiſchen den Jornaden, geſpielten kleinen Stüke, oder Entremeſes. Daß dieſe ſo alt, als die ſpaniſche Bühne ſind, erhellt aus der ſchon angeführten Stelle des Cervantes; und daß ſie, in ihrer Art, zu den beßten dramatiſchen Producten der Spanier gehören, geſteht ſelbſt Signorelli ein (Krit. Geſch. des Theat. Th. 2. S. 326 u. f.). Sie führen, nach Maßgabe ihres Inhaltes, und ihrer Beſchaffenheit, verſchiedene Benennungen, als Entremeſe, überhaupt, und, wenn ſie mit Tanz verbunden ſind, Bayle, ſo wie, wenn Masken darin vorkommen, Mociganga, und, wenn ſie vorzüglich aus bloſſem Geſange beſtehen, Saynete, oder auch urſprünglich Xacara. Geſang findet ſich, indeſſen, faſt in allen; wenigſtens endigen die mehreſten ſich mit einem Liede; auch ſind die mehreſten in Verſen abgefaßt. Die darin auftretenden Perſonen ſind, gewöhnlich, niedrigen Standes, und der Zahl nach ſehr wenige. In den neuern Zeiten hat man mehr Verwikelung hinein gebracht, und ſie dadurch bis zur Größe kleiner Luſtſpiele ausgedehnt. Geſchrieben ſind deren, vom Lope de Rueda, dem erſten komiſchen Dichter, an, bis auf den, noch lebenden Ramon la Cruz, ſehr viele geworden. Huerta hat ſeinem Catalogo ein Verzeichniß von mehr als 400 Stüken dieſer Art beygefügt. Auch ſind verſchiedene Sammlungen davon, unter folgenden Titeln, vorhanden: Jocoſerias: Burlas veras, o Reprehenſion moral y feſtiva de los deſordenes publicos, Mad. 1645. 8. Vallad. 1653. 8. (Der Verf. derſelben ſoll Luis Quinones de Benavente ſeyn. Der eigentlichen Zwiſchenſpiele darin ſind 36.) — Arcadia de Entremeſes, eſcritos por los Autores mas claſicos de Heſpaña, Pampel. 1700. 8. — Comico feſtejo, Mad. 1742. 8. 2 B. (Dem Herausgeber, Joſ. de Ribas, einem Bejete bey einer der Madridter Schauſpielergeſellſchaften, zu Folge, ſoll der Verf. derſelben, Franc. de Caſtro, ein berühmter Bejete des ſpaniſchen Theaters ſeyn) — Bey dem Theat. Heſp. des Huerta findet ſich ein Band mit 26 Stüken dieſer Art. — Deutſch beſitzen wir die, durch Linguet überſetzten, in dem Nachtrage zu dem ſpaniſchen Theater, Riga 1771. 8. und, in J. F. Bertuchs Magaz. der ſpaniſchen und portug. Litterat. B. 1. S. 213. und B. 3. S. 129. zwey von den achten, welche Cervantes geſchrieben hat. —

Noch führen, in der ſpaniſchen Sprache, die Namen von Comedia und Tragicomedia, verſchiedene, in Proſa abgefaßte, und vielleicht ſchon mit Ausgang des 15ten oder doch mit Anfang des 16ten Jahrhundertes erſchienene Schriften, welche auch in Aufzüge und Auftritte abgetheilt ſind, und von den Spaniern ſelbſt, von Naſarre, Velazquez u. a. m. gewöhnlich unter die Luſtſpiele geſetzt werden; da aber, ſichtlich, keine derſelben zum Aufführen gemacht worden iſt: ſo verdienen ſie, eigentlich, hier eben ſo wenig, einen Platz, als die Comödie des Dante, und ſo viele Schriften aus jenem Zeitpunkt, welche ähnliche Titel haben. Nachrichten von ihnen liefert Velazquez, S. 305 u. f. d. U. — Und auſſer dem, was, ebend. von der eigentlichen Comödie der Spanier geſagt wird, handeln von dieſer noch: Ein Brief Sobre la Comedia von Andr. Rey de Artieda, in ſ. Diſcurſos, Epiſt. e Epigr. (unter dem Namen Artemidoro) Sarag. 1605.

1605. 4. — Breve diſcurſo de las Comedias y de ſu repreſentacion por D. Diego Vich, Valenc. 1650. f. — Naſarre, a. a. O. — L. Riccoboni, a. a. O. — Piet. Signorelli, in der Krit. Geſch. des Theaters, Th. 2. S. 26 u. f. S. 72 u. f. S. 324 u. f. — Lettre ſur le Theatre Eſpagnol, im 4ten B. S. 502 der Variétés litterair. Par. 1768. 12. 4 B. — Fr. v. Cronegk in ſ. Schriften, Th. 1. S. 387. — G. E. Leſſing, in der Dramat. N. LX u. f. — C. F. Flögel, in ſ. Geſch. der comiſchen Litterat. B. IV. S. 157 u. f. und in ſ. Geſch. des Groteskekom. S. 73 u. f. — S. übrigens den Art. **Dichtkunſt.**

Wegen der Comödie in **Portugal**, verweiſe ich auf den Velazquez, S. 78—94 d. d. Ueberſ. — Junks Nachrichten von der portugieſiſchen Litteratur, Frankf. 1778. 8. — die Gothaiſchen Theaterkalender, vom J. 1778 und 1779 — und C. F. Flögels Geſchichte der com. Litteratur, B. IV. S. 184 u. f. — In dem 3ten B. S. 247 u. f. von F. J. Bertuchs Magazin der ſpaniſchen und portugieſiſchen Litteratur findet ſich ein portugieſiſches Luſtſpiel überſetzt, welches, meines Bedünkens, die Anlage zu einem ſehr intereſſanten Stüke hat. —

In **Frankreich** iſt das Luſtſpiel überhaupt, oder doch das, was man, nach Maßgabe der Geiſtesbildung der Zeit, ſo nennen muß, eigentlich ſehr alt. Schon Karl der Große verbot das Spielen der Hiſtrionen; und unter den Geſetzen der Könige von dem zweyten Stamme findet ſich eines (apd. Baluz. B. 1. S. 906), worin den Schauſpielern (Scenicis) bey Leibesſtrafe unterſagt wird, in geiſtlichen Kleidungen aufzutreten; ein Beweis, daß die Verf. der Hiſt. du Theatre Franc. (B. 1. S. 2) und ihre Ausſchreiber, nicht ſonderlich unterrichtet waren, wenn ſie behaupten, daß unter eben dieſen Königen ſich keine Spur mehr von dergleichen Schauſpielen findet. Von welcher Beſchaffenheit dieſe aber waren, iſt nicht mit Gewisheit bekannt. —

Das Alter der **geiſtlichen Schauſpiele**, oder **Myſterien** in Frankreich, das heißt der, in der Landesſprache abgefaßten Stüke dieſer Art, ſteigt, ſo viel wir jetzt wiſſen, bis in das **dreyzehnte** Jahrhundert hinauf, (S. Fabl. ou Contes du XII. et du XIII. Siècle, Par. 1779. 8. 3 B. B. 1. S. 325 u. f. wo die Beweiſe und Beläge davon ſich finden) und folglich kann nicht, wie Riccoboni (Reflex. hiſtor. et crit. ſur les Theatres de l'Europe, S. 79), Signorelli (Krit. Geſch. des Theaters, Th. 1. S. 333 u. 353), C. F. Flögel (Geſch. der com. Litter. B. IV. S. 235) u. a. m. wollen, der erſt, mit Ausgang des vierzehnten Jahrhundertes gebildete, ſo genannte Chant royal die Veranlaſſung dazu gegeben haben, welches der letztere um deſto minder hätte nachſchreiben ſollen, da er, und nur auf der vorher gehenden Seite, ſelbſt dergleichen Schauſpiele ſchon aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhundertes anführt; und da jene Behauptung ſich wahrſcheinlich nur darauf gründet, daß in einige Stüke dieſer Art, als in das Myſtere de la Paſſion, lateiniſche Hymnen, in der Form des Chant royal eingewebt ſind. (S. Hiſt. du Th. franc. B. 1. S. 371. Amſt. Ausg.) Indeſſen erhielten dieſe Schauſpieler dadurch, daß ums J. 1380 ſich eine beſondre Geſellſchaft in Paris (Confrerie de la Paſſion) zu ihrer Aufführung vereinte, und dergleichen regelmäßig, an einem beſtimmten Orte, vorſtellte, mehrere Selbſtſtändigkeit, ſo wie bis zum J. 1548, als in welchem ſie unterſagt wurden, ſich auf dem Theater, (S. Hiſt. du Th. franc. Amſt. Ausg. B. 1. S. 50. B. 2. S. 2 u. f. vergl. mit B. 3. S. 241 u. f. der Pariſer Ausg.) und Signorelli (Krit. Geſch. des Theaters, Th. 2. S. 5) hätte die-

ſes Verbot ja nicht mit einer Sentenz über den Mangel des Geſchmackes der Franzoſen in dieſem Zeitpunkt beglei- ten ſollen, da dieſe Stücke auch in Italien, und zwar um dieſelbe Zeit nicht allein verboten, ſondern auch noch lange nachher daſelbſt geſpielt wurden. Geſchrieben ſind deren in- deſſen in Frankreich noch viel ſpäter worden. In der Bibliotheque du Theatre franc. wird eine Naiſſance de J. C. eine Adoration des trois Rois, u. a. St. m. welche erſt ums J. 1680 ſollen erſchienen ſeyn, ange- führt. Ausführliche Nachrichten und zum Theil Auszüge davon liefert, un- ter andern, die Hiſt. du Theatre franc. im 1ten, 2ten und 3ten B. — der erſte Band der Eſſais hiſtor. ſur l'origine et les progrès de l'art dramat. en France, Par. 1784. 16. — L. Riccoboni, in den Reflex. . . ſur les différens Theatres de l'Europe, S. 79 u. f. — C. F. Flögel in ſ. Geſch. der kom. Lit- terat. B. IV. S. 233 u. f. und Geſch. des Groteskekom. S. 87 u. f. S. auch Bayle, Art. Chocquet. —

Die, eigentlich aus den Myſterien entſprungenen, und mit ihnen ver- bundenen **Moralitäten**, oder die- jenigen Stücke, in welchen vorzüglich lauter allegoriſche Perſonen auftreten, ſcheinen in Frankreich mit Ausgange des vierzehnten, oder im Anfange des funfzehnten Jahrhundertes ent- ſtanden zu ſeyn. Um dieſe Zeit näm- lich wurde die Innung der Prokura- toren (La Bazoche) zu Paris, wahr- ſcheinlicher Weiſe durch den Beyfall, welchen die vorher gedachte Geſell- ſchaft erhielt, bewogen, auch Schau- ſpiele zu geben; und da jene auf die Vorſtellung der heil. Geſchichten ein ausſchlieſſendes Privilegium hatte: ſo verfielen dieſe auf die Vorſtellung von Stücken, welche die Moral leh- ren ſollten. Wenigſtens iſt nicht be- kannt, daß deren dort wären früher geſchrieben worden. Nachrichten von ihnen finden ſich in der Hiſt. du Theat. fr. im 2ten und 3ten B. — in den Eſſais hiſtor. ſur l'art dra- mat. en France, B. 1. a. v. St. — in C. F. Flögels Geſch. der kom. Lit- terat. B. IV. S. 245 u. f. — Auch enthält zu der Geſchichte dieſer ſo wohl als der vorhergehenden Gat- tung von Dramen in Frankreich, das Gloſſarium des du Cange, voc. Moralitas, Ludus, Robinet, Pentecoſte, Porſonagium, u. a. m. ſehr gute Beyträge. —

Stücke **weltlichen Innhaltes**, oder ſolche, welche, **eigentlicher, Komödien** heißen können, ſind in Frankreich ſehr alt. Zwar haben die ſo genannten Troubadours nicht, wie ſonſt behauptet wurde, deren ge- ſchrieben, (S. den Diſc. prel. der Hiſt. litteraire des Troubadours, S. LXIX.) ob ſich gleich nicht läug- nen läßt, daß ihre, unter Begleitung von Muſik, und allerhand Taſchen- ſpielerkünſten und Gaukeleyen, abge- ſungenen Lieder, eine Art von Schau- ſpiel gebildet haben müſſen, und ob gleich die neueſten Geſchichtſchreiber der franzöſiſchen Bühne, als die Verf. der Hiſt. univerſelle des Theatres, und der Eſſais hiſtor. ſur l'art dramatique en France, ſie noch im- merfort unter den dramatiſchen Schriftſtellern aufführen. Aber, un- ter den Schriften ihrer nördlichen Mitbrüder, der Trouveres, hat Le Grand ein, wahrſcheinlicher Weiſe, im 13ten Jahrhundert abgefaßtes Stück gefunden, welches den Titel Jeu du Berger et de la Bergere führt, und unſtreitig hieher gehört. (S. Fabl. ou Contes du XII. et XIII. ſiècle, B. 1. S. 348 u. f.) Auch ſcheinen einige andre, eben da- ſelbſt angezeigte Stücke, als Le Jeu du Pelerin, Le Mariage, und Les Croiſades zur Vorſtellung beſtimmt, oder Dramen geweſen zu ſeyn. In- deſſen konnte es, natürlicher Weiſe, nicht eher eigentlich dramatiſche Stü-

cke geben, als bis ſich Menſchen zu ihrer Vorſtellung zuſammen gethan hatten; und dieſes konnte nicht wohl eher erfolgen, als bis irgend eine andre Veranlaſſung dazu vorhanden war, unter welchen, wie bereits bemerkt worden iſt, die von religiöſen Feſten, die natürlichſte ſeyn mußte. Dieſem gemäß finden wir in Frankreich bald nach der Errichtung der vorher gedachten Geſellſchaften, verſchiedene, der Geiſtesbildung des Zeitalters angemeſſene Arten von weltlichen Dramen, welche anfänglich mit jenen religiöſen und moraliſchen Dramen zugleich geſpielt wurden, ſolche aber ſehr balde von der Bühne verdrängten. Die erſtern derſelben waren die ſo genannten **Farcen**, Stücke in einem Akt, und von wenigen Perſonen. Die Zeit ihrer Entſtehung iſt bis jetzt noch nicht ausgemacht. Gewöhnlich wird die Erfindung derſelben den Mitgliedern der Bazoche zugeſchrieben, und würde alſo in den Ausgang des 14ten oder in den Anfang des 15ten Jahrh. fallen; aber Le Grand glaubt, in dem vorher gedachten, vermeintlich im 13ten Jahrhundert geſchriebenen Jeu du Pelerin (a. a. O. S. 357 u. 358) ſchon eine Farce, oder doch die Anlage dazu zu finden; und die Verf. der Encyclopedie (Art. Parade) behaupten, daß in der, ums J. 1310 vollendeten Fortſetzung des Roman de la Roſe, die berühmteſte dieſer Farcen, der Advokat Patelin, bereits angeführt iſt, und daß wohl gar Wilh. Loris (1260) der Verfaſſer derſelben ſeyn könne. Indeſſen wird eben dieſes Stück von andern wieder andern, und zum Theil viel ſpätern Schriftſtellern, als dem Pierre Blanchet († 1519), dem Franc. Corbeuil, u. a. m. beygelegt; und wahrſcheinlicher Weiſe liegt derſelben eine alte Erzählung (fabliau) zum Grunde, auf welche in der Fortſetzung des Roman de la Roſe angeſpielt wird, und das irgend einer der vorher genannten Dichter in dramatiſche Form brachte. Doch, dem ſey, wie ihm wolle; genug, höchſtens erſt mit Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts können Stücke dieſer Art regelmäßig auf der Bühne erſchienen ſeyn, weil es nicht eher gleichſam ſtehende Schauſpielgeſellſchaften gab; und, von dieſem Zeitpunkte an, wurden auch ſehr viele geſchrieben und geſpielt. Es ſcheint deren von verſchiedener Gattung gegeben zu haben; wenigſtens ſpricht La Porte, in ſeinem Werk von den Beywörtern, von Farce joyeuſe, hiſtrionique, fabuleuſe, enfarinée, morale, recreative, facetieuſe, badine, françoiſe, nouvelle. Der Zweck aller war, die herrſchenden Laſter und Thorheiten lächerlich zu machen; und dieſer Zweck ſoll in vielen glücklich erreicht worden, aber ſie ſelbſt, zugleich, ſehr balde in plumpe und perſönliche Satire ausgeartet, und mit ſchmutzigen Zweydeutigkeiten angefüllt geweſen ſeyn. Nur ſehr wenige ſind von den, wie es heißt, erſchienenen vielen übrig; und von dieſen iſt der angeführte Patelin die merkwürdigſte und bekannteſte. Sie iſt verſchiedene Mahl, als Par. 1474. 1490. 4. 1723. 8. und öfterer einzeln gedruckt, und ſo gar in das Lateiniſche (aber vermehrt mit einer Perſon, wie ſie in den frühern Stücken gebräuchlich waren, welche die Zuſchauer auf die ſchönſten Stellen aufmerkſam macht) Par. 1513. 12. überſetzt, ſo wie von Brueys und Paprat, im J. 1720 umgearbeitet wieder auf die Bühne gebracht worden, auf welcher ſie noch ſich erhält. Ob ſie, urſprünglich, wie Flögel (Geſch. der kom. Litter. B. IV. S. 251) will, in Proſa abgefaßt geweſen, u. d. m. beruht auf bloßen Muthmaßungen, und iſt nicht wahrſcheinlich, weil, wenigſtens nach den übrig gebliebenen Stücken dieſer Art zu urtheilen, keine andre, als verſificirte, geſpielt wur-

wurden. Uebrigens werden, in verſchiedenen derſelben, noch moraliſche Weſen, als Dire und Faire, Peu, Moins, Trop und Prou, Rond und Quarré, u. d. m. aufgeführt; und in andern haben die Perſonen noch nicht beſondre Nahmen, ſondern heiſſen blos, Mari, Femme, Neveu, Fille, Vieillard, u. ſ. w. wodurch denn, meines Bedünkens, der damahlige Zuſtand des franzöſiſchen Theaters und der herrſchende Begriff vom Drama, in ein ziemlich helles Licht geſetzt wird. Auch führt eine derſelben ſchon den Titel Komödie (Comedie des deux Filles et des deux mariées), deren Verfaſſer die bekannte Margaret de Valois, Schweſter Franz des erſten, ſeyn ſoll. Mehrere Nachrichten von ihnen finden ſich, unter andern, in der Hiſt. du Theatre franc. B. 2. S. 130 u. f. B. 3. S. 163 u. f. — in C. F. Flögels Geſch. der kom. Litt. B. IV. S. 249 (aber etwas mangelhaft und unordentlich). — Eine **zweyte** Gattung komiſcher Dramen aus dieſem Zeitpunkt, ſind die **Soties**, oder **Sotiſen**. Ihre Entſtehung fällt unter die Regierung Carls des ſechſten († 1422) und alſo in den Anfang des funfzehnten Jahrhundertes; und ihre Benennung ſo wie ihr Daſeyn ſchreibt ſich von einer Geſellſchaft junger Leute her, welche, in dieſem Zeitpunkte, unter dem Namen der Enfans ſans ſoucy ſich vereinten, und deren Vorſteher Prince des Sots oder Roi des Sots, und zwar, wahrſcheinlicher Weiſe, deswegen ſo hieß, weil er auf die Thorheiten des menſchlichen Geſchlechtes ſein Reich gründen wollte. Sie ſchrieben nicht allein, ſondern ſpielten dieſe Stücke auch ſelbſt, welche, ihrer Beſchaffenheit nach, in ſo fern Aehnlichkeit mit den Moralitäten hatten, als die darin auftretenden Perſonen blos allegoriſche Weſen, wie, z. B. le Monde, Abus, Sot diſſolu, Sot glorieux, Sot corrompu, Sot trompeur, Sot ignorant, Sotte folle, Sotte commune, Sotte occaſion, Sotte Fiance, oder Benefice grant, benefice petit, Vouloir extraordinaire, Seigneur de Joye, Seigneur du plat d'argent, Abbé de platte bourſe, u. d. m. waren. Aber ſie wichen darin gänzlich von ihnen ab, daß ſie nicht, wie die Moralitäten, gleichſam Moral lehren, ſondern Gebrechen und Laſter züchtigen wollten; und, nach den übrig gebliebenen zu urtheilen, verſchonten ſie weder die Geiſtlichen, noch den König ſelbſt, wenigſtens nicht Ludwig den zwölften, der das, warum er vielleicht Lob verdient hätte, ſeine Sparſamkeit, ſich öffentlich von ihnen vorwerfen laſſen mußte, allein, gleich einem weiſen Fürſten, auch nie verlangt hatte, in ihnen verſchont zu werden. Anfänglich ſcheinen ſie allein geſpielt worden zu ſeyn; aber ſehr balde wurden ſie auch, mit den Moralitäten zuſammen, von den Clercs de la Bazoche, und ſo gar, in Verbindung mit den Myſterien der Confrerie de la Paſſion, deren Vorſtellungen dadurch den Namen von Jeux de pois pilés erhielten, (S. Hiſt. du Theatre franc. B. 1. S. 43. Amſt. Ausg.) als Zwiſchen- oder Nachſpiele, aufgeführt. Mehrere Nachrichten, und Auszüge aus ihnen finden ſich in der Hiſt. du Theatre franc. B. 2. S. 177. Amſt. Ausg. B. 3. S. 201 u. f. S. 305 u. f. Pariſ. Ausg. — Was Signorelli (Krit. Geſch. des Theaters, Th. 2. S. 2 u. f. der U.) und C. F. Flögel (Geſch. der kom. Litterat. B. IV. S. 252 u. f.) behaupten, bedarf ſehr vieler Berichtigungen. Die Geſellſchaft ſelbſt, welche ihnen den Namen gab, ſcheint ums J. 1612 eingegangen zu ſeyn. (S. Hiſt. du Th. franc. B. 3. S. 256.) —

Die **eigentliche Komödie**, oder dramatiſche Stücke in der Form und

von

von der Beſchaffenheit der griechiſchen und lateiniſchen Komödie ſind in Frankreich nicht eher, als um die **Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts** geſchrieben worden; und wahrſcheinlich hat C. F. Flögel ſich durch das, was in der Ueberſetzung des Diſc. ſur l'art dramatique aus dem 3ten Bde. der Annal. poet. von der Komödie überhaupt, mit Rückſicht auf einige Kenntniß der Geſchichte der franzöſiſchen Bühne, geſagt wird, verleiten laſſen (Geſch. der kom. Litterat. B. IV. S. 259) auf die eigentliche Komödie, von welcher er daſelbſt handelt, anzuwenden, und ſo von den erſten Werken der eigentlichen Komödianten, welche verloren gegangen, und von Stücken v. J. 1440, und von Jean Pontalais zu ſprechen. Das Stück, von welchem die Rede iſt, nämlich das älteſte, deſſen Verfaſſer ſich genannt hat, iſt kein anders, als Le Myſtere des Actes des Apôtres, welches ſich von den Gebrüdern Arnoul und Simon Greban herſchreibt, (S. Hiſt. du Th. franc. B. 2. S. 209. Anm. a. und S. 210. Amſt. Ausg.) und Pontalais, oder Pont Alletz ſoll eben auch nichts, wofern er ſonſt noch irgend etwas geſchrieben hat, als Moralitäten, Myſterien, Farcen geſchrieben haben, und war, wie ihn Du Verdier nennt, Chef et Maitre des Joueurs de Moralités et Farces (S. ebend. S. 224 u. f.). Alles dieſes gehört alſo zu den vorhergehenden Stücken, und in den vorhergehenden Zeitpunkt; auch hat Flögel ſelbſt ſchon, S. 242 und 244 dieſer Dinge gedacht; und den erſten Begriff von der regelmäßigen Komödie haben die Franzoſen, wahrſcheinlicher Weiſe, erſt durch die Ueberſetzung der Andria des Terenz, von Bonaventura, im J. 1537, wofern nicht gar ſchon durch eine frühere, völlige Ueberſetzung dieſes Dichters (ſ. Art. **Terenz**) erhalten. Das erſte Originalſtück dieſer Art aber iſt die, im J. 1552 geſpielte, in achtſylbigten Verſen abgefaßte Eugene ou la Rencontre von Et. Jodelle (†1537); und Signorelli iſt eben ſo ſchlecht unterrichtet, als parteiiſch, wenn er (Krit. Geſch. des Theaters, Th. 2. S. 6 u. f.) ein, erſt im J. 1561 geſpieltes, aber, wohl gemerkt, aus dem Italieniſchen gezogenes Stück, für älter, und für die erſte ächte Komödie ausgiebt. Nach dem Jodelle haben für die komiſche Bühne der Franzoſen überhaupt gearbeitet: Jacq. Grevin (†1570) Remy Belleau (†1577) Jean de Baif (†1589. Sein Brave oder Taillebras iſt nichts, als eine Ueberſ. des Miles glorioſus.) Jean de la Taille (†1607. Seine Corrivaux, welche ums J. 1562 erſchienen ſeyn ſollen, ſind eigentlich die erſte franzöſiſche Komödie in Proſa, und die erſte, worin die Scene ausdrücklich nach Frankreich verlegt iſt. Indeſſen iſt ſein Stück ſichtlich, aus dem Italieniſchen genommen. Es hat einen Prolog, worin wider Farcen und Moralitäten declamirt wird.) Pierre de L'Arivey (Comedies facetieuſes, Par. 1579. 12. Lyon 1579. 12. Rouen 1601. 12. 1611. 12. Es ſind ihrer ſechs, Le Laquais, la Veſue, les Eſprits, le Morfondu, les Jaloux, les Eſcoliers; und im J. 1611 gab er deren noch drey heraus, La Fidele, la Conſtance, und les Tromperies. Auch dieſe Stücke ſind ſämmtlich in Proſa abgefaßt, und der Verf. vertheidigt ſich deswegen, in der Vorrede der erſtern Sammlung, mit dem Beyſpiel der italieniſchen Komiker. Indeſſen fehlt es den Stücken dieſer Sammlung keinesweges an Werth, das heißt, nicht an einzeln niedrig komiſchen Zügen. Aber an Characterſchilderung iſt bey ihm nicht zu denken; und die Verwickelungen ſind, größtentheils, ſehr verwirrt. Daß

Moliere und Regnard ſeine Arbeiten benützt haben, iſt bekannt. Was weniger bekannt iſt, und doch bemerkt zu werden verdient, iſt, daß der Verfaſſer ſichtlich die Jdeen zu ſeinen Komödien aus italieniſchen Stücken genommen hat. Seine letztern Stücke ſollen ſchlechter ſeyn; ich habe ſie aber nicht geſehen.) Nic. Filleul (Sein, im J. 1566 geſpieltes Stück, Les ombres, iſt, ſo viel ich weiß, die erſte Komödie in Frankreich, welche den Titel, Paſtorale, führt, und worin ſo genannte Schäfer und Schäferinnen, oder Perſonen mit Schäfernamen, auftreten. Er hatte der Nachahmer viele.) Rob. Garnier. (Jch führe ihn blos an, um zu ſagen, daß er gar keine Komödien geſchrieben hat. Zwar führt ſ. Bradamante, geſpielt ums J. 1582, den Titel Tragikomödie, und ſoll das erſte franzöſiſche Stück mit dieſem Titel ſeyn; aber die franzöſiſche Tragikomödie läßt ſich nicht, wie die ſpaniſche, zur Komödie rechnen, weil ſie nicht ſo wohl, gleich dieſer, wegen Vermiſchung des Tragiſchen und Komiſchen, als wegen ihres glücklichen Ausganges ſo heißt). Alex. Hardy († 1630. Seine Fruchtbarkeit iſt das merkwürdigſte an ihm. Aber, wenn Signorelli, Krit. Geſch. des Theaters, Th. 2. S. 10 u. f. bey Gelegenheit ſeiner, wieder, zu Gunſten der italieniſchen Bühne, über die Unanſtändigkeit der franzöſiſchen, declamirt: ſo möchte man beynahe auf den Einfall kommen, daß der Jtaliener die Stücke ſeiner eigenen Nation gar nicht geleſen hat;) Balt. Baro (1650) Jean Rotrou († 1650) Paul Scarron († 1660. Scarron, ſagt einer der Geſchichtſchreiber der franzöſiſchen Bühne, bey Gelegenheit ſeines, ums J. 1645 geſpielten und aus dem ſpaniſchen gezogenen Jodelet, oder Maitre Valet, ouvrit la carrière au dialogue comique. Oeuvr. Par. 1785. 8. 7 Bde.) Franc. de Bois Robert († 1662). Jean Desmarets (1673) Pierre Corneille († 1684. Er muß, in ſo fern dem Moliere zuvor gehen, als ſ. Menteur das erſte Muſter von Charakterkomödie war, und als er, wie Voltaire es ausdrückt, die Komödie aus der Barbarey und Erniedrigung riß.) Jean B. Poquelin de Moliere († 1673. "Vor dem Moliere," ſagt Fontenelle, "ſuchte man das Lächerliche in ſehr "mühſam erſonnenen Begebenheiten; "man dachte nicht daran, es aus dem "menſchlichen Herzen, das daran ſo "reich iſt, zu ſchöpfen." Das erſte ſeiner gedruckten Stücke iſt der Etourdi, welcher zuerſt, Lyon 1653 geſpielt wurde. Von den ſo vielen Ausg. ſ. W. begnüge ich mich mit der Anzeige der von Joly und Serre, Par. 1734. 4. 6 B. mit K. von Le Bret, Par. 1773. 8. 6 B. 1785. 4. 6 B. mit K. und von den vielen Schriften über ihn, mit der Anzeige der Vie. . . par Mr. de Voltaire, welche eigentlich zum Behufe der zuerſt angeführten Ausgabe geſchrieben wurde, und ſich, im 6ten B. der Sammlung ſ. W. von Beaumarchais findet, und dem 3ten B. der Art de la Comedie des Cailhava, worin von den Nachahmungen Moliere's gehandelt wird. Ein Eloge deſſelben von Champfort, erſchien 1770. 8. Ueberſetzt in das **Jtalieniſche**, auſſer einigen einzeln Stücken von andern, ſind ſeine Komödien von Caſtelli; in das **Engliſche**, von John Ozell († 1743) und von Heinr. Baker und Jam. Miller, Lond. 1739. 12. 10 Bde. Jn das Deutſche, von Joh. Sam. Müller, Hamb. 1730 und 1769. 8. 4 Th. und für Deutſche von Mylius und Meißner, Berl. 1779. 8. 1ter Th.) Ant. Jacq. Montfleury († 1685 Theatre, Par. 1775. 12. 4 B.) Jean Franc. de la Tuillerie († 1688) Phil. Quinault († 1688. Oeuvr. Par. 1777. 12. 5 B.) Raym. Poiſſon († 1690) Iſ. de Benſerade († 1691)

Jean de la Fontaine († 1695) Jean Racine († 1699) Edm. Bourſeault († 1702) Chr. de St. Evremont († 1703) Noel de Hauteroche († 1707. Theatr. Par. 1772. 12. 3 B.) Th. Corneille († 1709) Jean Frc. Regnard († 1710. Oeuvr. P. 1783. 12. 4 B. Deutſch, Berl. 1757. 8. 2 B.) Jean Palaprat († 1721) Dav. Aug. Brueys († 1723. Theatre, Par. 1735. 12. 3 B.) Jean Gilb. Campiſtron († 1723) Ch. Riviere du Fresny († 1724. Oeuvr. Par. 1779. 12. 4 B. L'art de du Fresny, ſagt ein franzöſiſcher dramatiſcher Kunſtrichter, eſt de faire contraſter pluſieurs de ces caractères peu marqués entre eux; après Molière il a le mieux ſaiſi la nature.) Flor. Dancourt († 1725. Theatr. Par. 1760. 12. 12 B. Chef d'oeuvr. P. 1783. 12. 4 B. Ueberſetzt erſchien ein Theil ſ. Stüke, Bresl. 1760. 8.) Joſ. de la Font († 1725) Marc. Ant. Le Grand († 1728) Mich. Boyron, Baron gen. († 1729) Ant. Houdard de la Motte († 1731. Oeuvr. Par. 1754. 12. 10. B.) Jean B. Rouſſeau († 1741) Autreau († 1745) Alain Rene Le Sage († 1747. Theatr. Par. 1774. 12. 2 B.) Louis Fuſelier († 1752) Ch. Ant. Coypel († 1752. Einer der erſten, welcher im J. 1718 für die italieniſche Bühne zu Paris, franzöſiſche Stüke ſchrieb.) d'Alainval († 1753) Louis Riccoboni († 1753) Tom. L'Affichard († 1753. Theatr. Par. 1768. 12.) Pierre Cl. Nivelle de la Chauſſée († 1754. Oeuvr. Par. 1777. 12. 5 B.) Phil. Ner. Deſtouches († 1754. Oeuvr. Par. 1757. 4. 5 B. 1774. 12. 10 Bde. Deutſch, Leipz. und Gött. 1756. 8. 4 B. und für Deutſche, von Mylius und Meißner, Berl. 1779. 8. 1ter Th.) Charl. Bart. Fagan († 1755. Oeuvr. P. 1760. 12. 4 B.) Guyot de Merville († 1755. Theatre, Par. 1766. 12. 3 B.) Louis Franc. de Liſle († 1756. Einer der Geſchichtſchr. der franzöſiſchen Bühne ſagt von ihm: Il nous fit connoitre un nouveau genre de Comedie . . . ou tout eſt ſimple, naif, et ou l'allegorie eſt employée avec tant d'art, qu'elle fait ſortir la verité du ſein de la nature, et le comique de la nature et de la verité.) Bernh. de Fontenelle († 1757. Deutſch, Hamb. 1758. 8.) Francoiſe de Graſigny († 1758) Louis de Boiſſy († 1758. Theatr. Rouen 1758. 12. 8 B. Oeuvr. Haye 1768. 12. 8 B.) Louis Cahuſac († 1759) Joſ. Franc. Desmahis († 1761. Oeuvr. 1778. 12. 2 B.) Jean de la Noue († 1761. Theatr. Par. 1765. 12.) P. Chr. Marivaux († 1763. Oeuvr. Par. 1765. 12. 15 B. Sein Theater, Deutſch durch Krüger, 1749. 8. 2 B.) Chr. Frc. Panard († 1769. Theatre, P. 1763. 12. 4 B. Ant. Alex. Poinſinet († 1769) La Grange († 1769) Frc. Aug. de Moncrif († 1770. Oeuvr. P. 1769. 12. 4 B.) Alex. Piron († 1773. Oeuvr. P. 1776. 8. 7 B.) Cl. Henr. Voiſenon († 1775. Oeuvr. P. 1782. 8. 5 B.) Germ. Frcs. Poullain de St. Foix († 1776. Theatr. Par. 1763. 12. 4 B. überſ. von Joh. El. Schlegel, Leipz. 1749. 8. 2 Th. und der dritte von Wichmann, 1768. 8.) Mazon de Pezay († 1778) Jean B. Greſſet († 1778) Frc. Arouet de Voltaire († 1778) Cl. Joſ. Dorat († 1780. Oeuvr. 8. 18 B. Oeuvr. choiſ. P. 1786. 12. 3 B.) Dion. Diderot († 1784. Theatre, Par. 1758. 12. 2 B. Deutſch, von G. E. Leſſing, Berl. 1759. 8. 1781. 8. 2 Th.) Lebret (Theatr. 1778. 8. 2 B.) St. Marc (Demidrames, Par. 1778. 8.) Benj. Joſ. Saurin (Theatr. P. 1773. 8. Oeuvr. 1782. 8. 2 B.) Ch. Paliſſot de Montenoy (Oeuvr. 1779. 12. 7 B. 1788. 8. 4 B.) Moulier de Moiſſy (1) Theatr. Par. 1768. 12. 2) Jeux de la Petite Thalie, P. 1770. 12. 3 Th. Deutſch, Berl. 1770—1772. 8. 3 Th. 3) Ecole dra-

dramatique de l'homme, P. 1770. 12. Deutſch, Berl. 1775. 8.) Mich. Jean Sedaine (Oeuvr. Par. 1776. 8. 4 B.) Edm. de Sauvigny — Jean Frc. Baſtide — Louis Marin (Theatre, P. 1765. 8.) — Ch. Colle (Theatre de Société, Par. 1777. 12. 3 B.) — Coubray (Theatre de Famille, P. 1777. 8. 2 B.) — Barthe — Et. Nicl. de Champfort — Jean Frc. Cailhava (Theatre, Par. 1781. 8. 2 B.) — Carmontel (1) Proverbes dramatiques, P. 1783. 8. 6 B. 2te Aufl. 2) Theatre de Campagne, ſuite aux prov. dram. Par. 1775. 8. 4 B.) — Fenouillot de Falbaire — Carron de Beaumarchais — Louis Et. Mercier (Theatre, Amſt. 1778. 12. 4 B. enthält aber bey weitem nicht alle ſeine Stüke, deren, ſo viel ich weiß, überhaupt 28 ſind. Deutſch, Schauſp. vom Verf. des Jahres 2240. Heidelb. 1784. 8.) — Pierre Ch. Roy — Orneval — Ch. Jacq. de la Morliere — Gabr. Mailhol — Du Vaure — Rochon de Chabannes (Theatre, Par. 1786. 8. 2 B.) — Rozoy (Oeuvr. P. 1768. 12. 2 B. 1782. 8. 2. B.) — Le Blanc — Harny — Araignon — Courtial — Denom — Arthaud — Obrien — Dudrier — La Borde (Oeuvr. Lyon 1782. 8. 4 B.) — Florian (Theat. ital. Par. 1786. 18. 3 B.) — Monnier — Desfontaines — La Coſte de Mezieres — Chauveau — Quetant — Chev. de Laures — Aveſne — Azemar — Monvel — Abt Schosne — Collot d'Herbois — Desforges — Lantier — Mad. de Sillery, oder Gräfin Genlis (1) Théatre à l'uſage des jeunes perſonnes, Par. 1779. 8. 4 B. Deutſch, Leipz. 1780. 8. 3 Bde. Hamb. 1780. 8. 3 B. 2) Theatre de Société, P. 1781. 8. 2 B. Deutſch, Leipz. 1783. 8. 3) Pièces tirées de l'Ecrit. ſainte, Gen. 1787. 8.) — Jul. de Vineſac — Dudoyer — Imbert — Dorvigny — Chabeauſſiere — Moline — Mſll. Raucourt — Murville — Forgeot — Billard — Jean Frc. d'Harleville Collin — Dampierre — Pieyre — Desforges — Laujeon — Audé — Vigne — Marq. de Bievre — Andrieux — Patrat — Watelet — Dorfeuille — Ranquil Lieutaud — Mde Beaunoir — Chev. de Cubieres (Théatre moral, Par. 1784—1786. 8. 2. B. Oeuvr. Orl. 1786. 12. 3 B.) — Garnier (Nouv. Prov. dramat. Par. 1784. 8.) — Barbier — Rochefort — Valigny — Milcent — Mde. de Gouges — Montagne — Mis — Borel — Robert — Filias — Fabre d'Eglantin — Dezede — u. v. a. m. — —

Was die verſchiedenen Gattungen der franzöſiſchen Comödie anbetrift: ſo iſt ſie daran reicher, als irgend eine andre Bühne; wenigſtens unterſcheiden die franzöſiſchen Kunſtrichter ihre Stücke auf ſehr mannichfaltige Weiſe. Ohne der Eintheilung in die Comedie d'intrigues und die Comedie de caractère, oder des Haut comique (Comique noble), des Comique bourgeois und des bas comique, je nachdem die Dichter vornehme, oder bürgerliche, oder gemeine Perſonen aufführen, zu gedenken, finden wir — 1) Comedies heroiques, oder ſolche, worin Könige und Fürſten auftreten, und deren noch, aber nur wenige, erſcheinen, oder geſpielt werden. — 2) Paſtorale, oder Stüke, deren Perſonen vorgebliche Hirten und Schäfer ſind, und wovon die Art. **Hirtengedicht**, und **Ballet** mehrere Nachrichten geben. — 3) Comedies larmoyantes, oder das rührende Luſtſpiel, für deſſen Urheber gewöhnlich Nivelle de la Chauſſee, mit ſeinem Vorurtheil nach der Mode, geſpielt im J. 1735, ausgegeben wird. Aber, wenigſtens ſind die Keime deſſelben viel älter, und, meines Bedünkens, ſchon in dem Philoſophe marié des Destouches,

aufgeführt,

aufgeführt im J. 1727, zu finden. Ueberhaupt iſt das Komiſche dieſes Dichters, wie ſchon Leſſing bemerkt hat, in mehrern Stücken, als dem Ruhmredigen, dem Verſchwender, von einer höhern und feinern Art, als ſelbſt in den ernſthafteſten Stüken des Moliere. Noch näher kommt dem rührenden Luſtſpiel das, im J. 1734 erſchienene, Mündel des Fagan; und einzele, wirklich rührende Auftritte giebt es in mehrern ältern Komödien. Indeſſen war vor La Chauſſee der rührende Ton noch nicht, in irgend einem größern Stüke, der herrſchende Ton geweſen; und ſo iſt ihm die Ehre der Erfindung geblieben. An Nachfolgern, welche die Gattung endlich bis zum ernſthaften umbildeten, hat es nicht gefehlt. Der Sidney des Greſſet, die Nanine des Voltaire, die Cenie der Gräſigny, der Hausvater des Diderot, (welcher die erſte, eigentlich ernſthafte, Komödie war) und viel andre Stüke von Mercier, Fenouillot de Falbaire, Beaumarchais, Colle, u. a. m. gehören hieher, und erſchienen zuletzt unter dem Titel von Drame, deſſen Charakter, in Vergleichung mit der Komödie, von Mercier, in einen beau moment de la vie humaine, qui révele l'interieur d'une famille, ou ſans negliger les grands traits on recueille précieuſement les détails, geſetzt worden iſt. Welches Stück aber dieſen Titel zuerſt geführt hat, iſt mir nicht bekannt. Bekannter iſt es, daß die Gattung, mit ernſthaften und lächerlichen Waffen beſtritten wurde. Von der erſtern Art iſt die, im Anfang dieſes Artikels angezeigte Schrift des Chaſſiron, und die gelegentlichen Anfälle von Sabatier, Cailhava, Desfontaines, ſelbſt von Voltaire; von der letztern der Roué vertueux, in der erzählenden Form, der Monſieur Caſſandre, ou les effets de l'amour et du verd de gris, die Lacrimanie, ou Manie des Drames ſombres, ou le Dramaturge, 1776. 8. die Séances de Melpomène et Thalie, 1779. 8. u. a. m. in dramatiſcher Form. Uebrigens haben wir noch über dieſes Schauſpiel eine deutſche Schrift: Anfang oder Verſuch einiger Bemerkungen vom rührenden Drama, Hirſchb. 1774. 4. — 4) Comedies Ballets, oder Stücke, welche mit Geſang und Tanz verbunden ſind, und wovon, bey dem Art. **Ballet** ſich einige Nachricht findet. — 5) Pièces à ſcènes détachées, oder Scènes à tiroir, welche dadurch von der gewöhnlichen Komödie ſich unterſcheiden, daß die einzeln Auftritte keine Verbindung unter ſich haben, und daß alſo keine eigentliche Verwickelung und keine eigentliche Auflöſung darin Statt findet. Als Beyſpiel kann die Nouveauté des Le Grand dienen; und das Muſter dazu ſoll der Momus Fabuliſte des Fuſelier, geſpielt im J. 1717, geweſen ſeyn. — 6) Proverbes dramatiques, worin die handelnden Perſonen irgend ein Sprichwort darſtellen, und worinn die Verwickelung alſo gleichſam auſſerhalb dem Charakter derſelben liegt. Die Verfaſſer derſelben ſind vorher angezeigt; der Urheber derſelben, war meines Wiſſens, Carmontel; und ein Recueil général de Prov. dramat. erſchien, Londr. 1785. 12. 16 Bde. — 7) Als eine eigene Gattung laſſen ſich, die, zur **Erziehung geſchriebenen Stücke**, oder die **Schauſpiele für Kinder**, wie die Demidrames des St. Marc, die Stücke der Gr. Genlis, nouveau genre, dans lequel, wie ein franzöſiſcher Kritiker ſagt, l'auteur s'eſt intredit tout ce qui a rapport à l'amour, tout contraſte de vices et de vertus, toute intrigue, toute paſſion violente, das Théatre à l'uſage des Collèges, des Ecol. Royal. Par. 1789. 12. 2 B. u. a. m. anſehen. — 8) Eine andre, eige-

ne

ne Gattung machen! die Stücke der Comedie italienne, in ſo fern aus, als dieſe, lange Zeit, für ſich allein beſtand, und, auch in den, für ſie geſchriebenen franzöſiſchen Stücken, noch zum Theil Rückſicht auf die ſtehenden, komiſchen Charaktere der italieniſchen Komödie aus dem Stegreif genommen worden iſt, oder doch dieſe Stücke, durch eingeflochtene Arien, u. d. m. ſich von der eigentlichen franzöſiſchen Komödie unterſcheiden. Daß ſie, größtentheils, von italieniſchen Schauſpielern geſpielt wurden, ſagt ſchon die Benennung. Und urſprünglich ſpielten dieſe auch die, ihnen eigenen Stücke, ſo wie in ihrer Sprache. Nämlich ſchon im J. 1577 hatte Heinrich der 3te eine Geſellſchaft derſelben, die Geloſi, aus Venedig kommen laſſen; und wenn gleich dieſe, und keine der folgenden, ſich lange behauptete: ſo kamen doch, von Zeit zu Zeit, andre, ſo, daß, bis zum J. 1716, nicht drey, (wie Signorelli und Flögel ſagen) ſondern acht verſchiedene dergleichen Geſellſchaften ihr Glück in Frankreich verſucht hatten. Die letzte von dieſen ſpielte indeſſen auch vom J. 1682 an, Stüke in der franzöſiſchen Sprache und ſchon über dreyßig Jahre wie ſie, im J. 1697, aufgehoben wurde; und im J. 1716 nahm der Regent eine andre, von Riccoboni zuſammengebrachte Geſellſchaft an, die ſich, unter mancherley Abwechſelungen, bis jetzt erhalten hat. Anfänglich führte ſie, in italieniſcher Sprache, Stüke aus dem Stegreif auf; aber der Reiz der Neuheit war nicht groß genug, als daß die Franzoſen lange Luſt behalten hätten, italieniſch zu lernen; und die Geſellſchaft war ſchon im J. 1718 auf dem Punkte, Frankreich zu verlaſſen, als Autreau es wagte, für ſie ein franzöſiſches Stük in drey Acten, untermiſcht mit Geſang und Tanz, Le Port-à-l'anglais ou les nouvelles debarquées, worin ein Theil der italieniſchen Charakterrollen beybehalten ſind, zu ſchreiben. Der Beyfall, welchen es erhielt, munterte mehr Dichter auf; und von nun an wurden ähnliche Stüke, in welchen die Maske des Harlekin verfeinert, und er aus einem bloßen Balourd und Gourmand, in einen, bald naiven, bald ſo gar verſchlagenen Spötter allmählig umgeſchaffen wurde, ſo wie Parodien (worunter die auf Voltairs Oedip, im J. 1719 die erſte war, und deren ſchon von der vorhergehenden italieniſchen Komödie waren geſpielt worden) und mit unter auch noch Stüke aus dem Stegreif und ſo gar halb italieniſche und halb franzöſiſche Stüke vorgeſtellt. Aber auch hiebey blieb die italieniſche Truppe nicht ſtehen; ſie verſuchte alles, um ſich, durch Mannichfaltigkeit, neu zu erhalten. Sie gab ganz eigentlich franzöſiſche Komödien, worunter, meines Wiſſens, l'arbitre des differends, im J. 1725, eine der erſten war, Feuerwerke, Pantomimen, u. d. m. Und endlich führte ſie, durch eine freye Nachahmung der Serva Padrona, mit Beybehaltung der Muſik des Pergoleſe, nicht allein die italieniſche komiſche Operimuſik auf dem Theater im J. 1754 ein, ſondern brachte auch ganz eigentliche franzöſiſche Luſtſpiele mit Geſang, oder die franzöſiſchen Operetten, darauf. Alles dieſes ſchützte ſie, indeſſen, nicht. Im J. 1762 wurde ſie mit der franzöſiſchen Opera comique dergeſtalt vereint, daß ſie, wechſelsweiſe, mit dieſer, aber nichts, als italieniſche Stüke, ſpielen durfte (deren nun, verſchiedene, von Goldoni, für ſie geſchrieben wurden) und im J. 1780. wurde ſie gänzlich aufgehoben. Nur ein paar Mitglieder derſelben, vorzüglich der Harlekin, wurden, von der franzöſiſchen Opera Comique in ſo fern beybehalten, als auch dieſe noch fran-

zöſiſche Stüke mit dergleichen Rollen ſpielt. Die übrigen Mitglieder derſelben vereinten ſich nun, mit andern, zuſammen zu einer eigentlich italieniſchen komiſchen Operngeſellſchaft, welche noch beſteht, und auch Stüke in franzöſiſcher Sprache mit unter aufführt. Uebrigens ſind die von der erſtern dieſer Geſellſchaften geſpielten, franzöſiſchen Stüke, oder die Entwürfe davon, in dem Theatre Italien, p. Mr. Gherardi, Par. 1695. 12. 6 Bde. 1775. 12. 6 B. geſammelt. Und für die leztere haben ſehr viele der, vorhin angeführten komiſchen Dichter, als, auſſer dem gedachten Autreau, noch Fuſelier, Romagneſi, l'Affichard, Fagan, de Lisle, (welcher von der Rolle des Harlekin zuerſt einen vortreflichen Gebrauch zu machen wußte) Boiſſy, Marivaux, Panard, Piron, St. Foix, Sedaine, Mazon de Pezay, Florian, u. v. a. m. Stüke allerhand Art, mit und ohne Harlekin, mit und ohne Geſang, Parodien, u. d. m. geſchrieben. Zu dieſen kommen noch: Pierre Franc. Biancolelli, Domenique gen. († 1734) Jean Ant. Romagneſi († 1742. Oeuvr. Par. 1772. 8. 2 B.) Sim. Ch. Favart, nebſt ſeiner Frau (Oeuvr. Par. 1763. 8. 10 Bde. vorzüglich Operetten, oder Luſtſpiele mit eigentlichen Arien, an Statt der Vaudevilles, von welchen die, auch unter uns bekannte Ninette à la cour, geſp. 1756, eines der erſten, eigentlich franzöſiſchen, Stüke für die Comedie italienne war.) Anſeaume (Oeuvr. P. 1767. 8. worin aber, bey weitem ſich nicht alle ſeine Stüke befinden) — Jean Frc. Marmontel (Oeuvr. Par. 1788. 8. 17 B.) Pariſeau, Pûs und Barre, (deren Stüke größtentheils wieder aus Vaudevilles beſtehen) Taconnet, Bouteiller, u. a. m. Auch ſind, von den, durch dieſe Truppe geſpielten Stüken, Sammlungen, unter den Titeln: Nouveau Theatre Italien, Par. 1729 ‥ f. 12. 13 Bde. 1753. 12. 10 B. Recueil choiſ. de pièces du Theat. fr. et italien, Haye 1733—1740. 8. 8 B. Nouveau Rec. ebd. 1743—1750. 8. 12 B. Nouveau Théatre fr. et italien, Par. 1768. 8. 8 B. erſchienen. Und die Geſchichte derſelben iſt in folgenden Werken zu finden: Tables alphabet. et chronologiques des pièces repreſentées ſur l'ancien Theatre italien, p. Mr. du Gerard, Par. 1750. 8. Hiſtoire de l'ancien Theatre Italien depuis ſon origine en France jusqu'à ſa ſuppreſſion en l'année 1697. Par. 1753. 12. (von Cl. Parfaict) Lettres hiſtor. ſur la Comedie Ital. p. Mr. Charni, Par. 1718. 12. Tables chronol. des pieces du nouveau Théatre italien, p. Mr. du Gerard, Par. 1738. 8. Hiſtoire anecd. et raiſonnée du Théatre italien depuis ſon rétabliſſement en France jusqu' à l'année 1769. Par. 1769. 12. 7. B. (von Deshoulmieres) Annales du Théatre italien depuis ſon origine jusqu'a ce jour p. Mr. d'Origny, Par. 1788. 8. 3 Bde. Auch finden ſich im 4ten St. S. 129 von G. E. Leſſings Theatr. Bibl. Entwürfe ungedrukter Luſtſp. des italieniſchen Theaters. (S. übrigens den Art. **Operette.**) — 9) Der **Parodie** iſt bereits vorher, im Allgemeinen, gedacht. S. übrigens den Art. **Parodie.** — 10) Noch können die, blos für **geſellſchaftliche Theater** geſchriebenen Stüke, wovon bereits verſchiedene angeführt, und wozu auch die Aprés ſoupers de la ſocieté, petit Theatre lyrique et morale, 24 Cah. zu rechnen ſind, als eine beſondre Gattung angeſehen werden. — 11) Eben dieſes ſind die Ambigu-Comiques, oder diejenigen Stüke, welche aus mehrern, verſchiedenartigen Stüken beſtehen. Das erſte derſelben, welches unter dieſem Titel erſchien, war les Amours de

Didon

Didon et d'Enée von Montfleury, im J. 1673. Es beſteht aus drey Aufzügen, welche ein vollkommenes Trauerſpiel ausmachen; aber zwiſchen den Acten ſind kleine, für ſich beſtehende, luſtige Stücke, als Le nouveau Marié, Don Paſquin d'Avalos und Le Semblable à ſoi-même befindlich, welche alle zuſammen nicht die Länge eines gewöhnlichen Stükes überſchreiten und hinter einander geſpielt wurden. Die komiſche Oper hat nachher noch zuweilen dergleichen Stüke gegeben. — 12) Ferner gehören zu den dramatiſchen Luſtbarkeiten dieſer Art, die ſo genannten Parades, Poſſenſpiele, worin Sitten gemeiner Leute, und niedrige Vorfälle dargeſtellt, und die auf den Boulevards geſpielt werden. Daß ſie nicht, wie C. F. Flögel (Geſch. des Groteskekom. S. 100) zu ſagen ſcheint, mit den ältern, vorher erwähnten, aus den Moralitäten entſprungenen, und mit ihnen verbundenen Farcen, zuſammen hängen, wird dadurch genug erwieſen, daß dieſe, die frühern, keinesweges blos Auftritte der niedrigſten Art, und unter ganz gemeinen Menſchen darſtellen, und daß jene die letztern, mit Rückſicht auf die gewöhnlichen Seiltänzer-Geſellſchaften, von welchen ſie auch geſpielt werden, abgefaßt ſind, und in dem alten Caſſandre, in ſeiner Tochter, oder ſeinem Mündel, der Iſabelle, in dem Leandre, ihrem Liebhaber, und in dem Gilles, (dem Begleiter oder Harlekin der Seiltänzer) ſtehende Charactere haben, welche noch obendrauf in der Sprache, und mit den Accenten des gemeinen Mannes ſprachen. Auch hätte er immer nicht den Encyclopediſten es nachſchreiben ſollen, daß die Philoſophen, und der Zirkel des Paliſſot nichts als Farcen dieſer Art ſind. Eine Sammlung von Paraden erſchien, unter dem Titel: Theatre des Boulevards, ou Recueil de Parades, Mahon (Par.) 1756. 12. 3 Bde. (deren Verf. Caylus, Voiſenon, u. a. m. ſeyn ſollen) und in neuern Zeiten, im J. 1779, brachte D'Orville das Theater, auf welchem ſie geſpielt werden, durch das Stük: Les battus payent l'amende, welches über drey hundert Mahl vorgeſtellt wurde, dergeſtalt in Aufnahme, daß die ganze Pariſer ſchöne Welt daſelbſt zuſammen floß. Auch ſchrieb er noch mehr Stüke dieſer Art, als On fait ce qu'on peut, et non pas ce qu'on veut; Chacun ſon metier, les champs bien gardés; Oui ou non; Ni l'un ni l'autre; Les fauſſes conſultations; Jerome pointu; Chriſtophe le Rond; Blaiſe le Hargneux; La fête de la campagne, und, auſſer ihm noch Majeur, Guillemain (Boniface pointu et ſa famille; le faux Taliſman; les bonnes gens, ou Boniface à Paris; Churchill amoureux; Le directeur forain; La roſe et l'epine; L'Amour et Bacchus au village) de la Montagne, Arnoud (Marlborough s'en vat-en guerre) Francois (Monſ. de Marlborough) Madam Beaunoir (Thalie; la folie et les pointûs; Les Lêtes changées; Euſtache pointu chez lui; La triſte journée; Le ſculpteur) Mſll. St. Leger, Regnier, Pariſau, (Le repentir de Figaro) Maillé, Patrat, Gabiot de Salines, Lore, Baſſet de St. Aimé, Raymond, Dumanian, u. a. m. für dieſes Theater. —

Diejenigen Werke, welche von der Geſchichte des Theaters in Frankreich überhaupt, und alſo auch von der Geſchichte der Comödie, Nachrichten enthalten, ſo wie die verſchiedenen, von eigentlich franzöſiſchen Stüken gemachten Sammlungen, nebſt den, für die Franzoſen, verfertigten Ueberſetzungen dramatiſcher Stüke, aus andern Sprachen, werden ſich, bey dem Art. Drama finden. —

Von den mancherley, über die franzöſiſche Comödie geſchriebenen, beſondern Aufſätzen iſt, meines Bedünkens, der 4te B. des ſchon angeführten Werkes, De l'art de la Comedie, von Cailhava in ſo fern der lehrreichſte, als er Nachrichten von den Nachahmungen der neuern franzöſiſchen Komiker enthält. — —

Die, von franzöſiſchen Comödien in andre Sprachen gemachten Ueberſetzungen ſind, zum Theil ſchon angezeigt, und laſſen, zum Theil, ihrer Menge wegen, ſich nicht alle anzeigen. Alle Europäiſche Theater, ſelbſt das Spaniſche und das Italieniſche, ſo wie das Engliſche, haben das komiſche Theater der Franzoſen, mehr oder weniger, benützt, und Stüke davon, überſetzt oder nachgeahmt, aufgeführt. Wir Deutſchen beſitzen, auſſer den bereits angeführten Ueberſetzungen, dergleichen, unter andern, in den folgenden Sammlungen: Theatraliſche Beluſtigungen nach franzöſiſchen Muſtern, Frankf. 1765-1774. 8. 5 Th. (von Pfeffel) Sammlung franzöſ. Luſtſpiele für das deutſche Theater, Bremen 1769. 8. (von den Gebrüdern Walz.) Sammlung der neueſten (franz.) Luſtſp. nach verſchiedenen Muſtern, Frankf. 1772. 8. 2 B. Neues franzöſiſches Theater, Leipz. 1776. 8. (von W. Becker.) Komiſches Theater der Franzoſen, Leipz. 1777-1786. 10 Th. (von Gotter, Meißner, Ant. Wall, Dyck, und ohnſtreitig die beſſere Sammlung) Vermiſchtes Theater der Ausländer... von J. C. Bock, Leipz. 1778-1781. 8. 4 Th. Theater der Ausländer, Gotha 1779-1781. 8. 3 B. Samml. ausländiſcher Schauſpiele . . . vom Freyh. v. K. Heidelberg 1784-1785. 8. 2 Th. Sammlung ausländiſcher Theaterſtüke, von Kafka, Bresl. 1784. 8. —

Als **Pantomime** in Frankreich laſſen ſich, zum Theil ſchon die Poſſen bey den vorher gedachten Narren- und Eſelsfeſten, ob ſie gleich mit Geſang verbunden waren, anſehen. Ihnen folgten die, bey großen Feſten, gegebenen, ebenfalls größtentheils ſtummen Vorſtellungen von bibliſchen Geſchichten, oder Myſterien. Daß dieſe überhaupt, urſprünglich, wahrſcheinlicher Weiſe blos aus dergleichen Vorſtellungen beſtanden, iſt bereits vorher bemerkt worden. Indeſſen wurden deren auch noch von dieſer Art gegeben, wie es ſchon geſchriebene Myſterien gab. In dem eilften Buche der Hiſtoire de la ville de Paris S. 523 werden verſchiedene zu Paris, bey Anweſenheit Richard des zweyten, K. von England, im J. 1313 in den Straßen gegebene Schauſpiele, erwähnt, worin "bald die Glükſeligkeit der Auserwählten, bald die Qualen der Verdammten" dargeſtellt wurden; und es iſt wahrſcheinlich, daß, wenn auch, hin und wieder, Geſang oder Worte eingemiſcht waren, doch das Uebrige nur aus einem ſtummen Spiele beſtand. Noch bey der Vermählung Heinrichs des vierten ſtellte man einen Streit zwiſchen Himmel und Hölle auf ſolche Art vor. Mehrere Nachrichten hievon finden ſich, unter andern, in C. F. Flögels Geſch. der Groteskekom. S. 198 u. f. und in den Eſſais hiſtor. ſur l'art dramatique en France, B. 1. S. 111 u. f. Von ähnlicher Art waren die, in den Zimmern, bey den Gaſtmahlen, gegebenen Entremets. Karl der fünfte von Frankreich bewirthete im J. 1378 den Kaiſer Karl den vierten mit einer Vorſtellung der Eroberung von Jeruſalem durch Gottfried von Bouillon; bey Karls des ſechſten Vermählung wurde, auf ſolche Art, die Eroberung von Troja aufgeführt. Mehrere Nachrichten davon giebt C. F. Flögel, a. a. O. S. 205 u. f. und die Eſſais hiſtor. ſur l'art dramat. en France, B. 1. S. 57 u. f. — Eigentliche Pantomimen, und, wie es

ſcheint, ſehr gute, kommen ungefähr in der Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts vor. Girol. Ruscelli ſpricht nähmlich in ſeinem, Delle Commedie novamente raccolte . . . Libro primo . . . Ven. 1554. 8. in einer Anmerkung S. 171 von franzöſiſchen Schauſpielern, welche ſolamente co i geſti ſenza una minima parola al mondo, ſi fanno intendere con tanta grazia, e con tanta ſadisfatione de Spettatori, ch'io perme non ſo' ſe ho veduto giamai ſpettaculo, che coſi mi diletti; und ſetzt hinzu, daß, bis zu ſeiner Zeit, es in Italien dergleichen nicht gegeben habe. Da aber die verſchiedenen, mir bekannten Geſchichtſchreiber der franzöſiſchen Bühne, dieſer nicht gedenken: ſo weiß ich keine weitern Nachrichten von ihnen zu geben. Wohl aber hat die neuere Comedie italienne zu Paris, ſo wie die Opera comique, von Zeit zu Zeit dergleichen aufgeführt, und es hat eine eigene Troupe de Pantomimes gegeben. — Wegen einer beſondern Art derſelben, ſ. den Art. **Operette.**

Von den übrigen, hieher gehörigen theatraliſchen Poſſen, begnüge ich mich, der **Marionetten** des Jean und François Brioché zu erwähnen, welche zu ihrer Zeit, in der Mitte des vorigen Jahrhundertes, außerordentlich berühmt waren. —

In **England** fängt, ſo viel wir wiſſen, das Luſtſpiel ſich auf eben ſolche Art, wie bey den übrigen chriſtlichen Völkern, mit den **Myſterien**, welche Miracles heißen, an. Daß dieſe hier urſprünglich ſchon im eilften Jahrhundert geſpielt wurden, iſt aus dem Mat. Paris (Par. 1639. f. S. 56. vergl. mit Wartons Hiſt. of Poetry, B. 1. Diſſert. 2. f. 2.) bekannt; und ſie ſcheinen ſo gar hier häufiger, als in andern Ländern Europens, geſpielt worden zu ſeyn. (S. Willh. Stephanides Deſcript. nobiliſſ. Civitat. Londoniae, in Stow's Survey of London und einzeln abgedrukt, Lond. 1772. 4te Anm. vergl. mit den Reliques of anc. Poetry, B. 1. S. 367 u. f. Ausg. von 1767.) Auch wurden ſie dem Third Blaſt of Retrait from the Plaies . . . Lond. 1580. 12. S. 77 zu Folge noch in dieſem Zeitpunkt ſo gar in den Kirchen vorgeſtellt; wenigſtens redet er von Plaiers . . permitted to publiſh their mametree in every temple of God. Und in neuern Zeiten iſt von den vielen, in Handſchriften noch vorhandenen (S. unter andern, die Vorrede zu dem Origin of the Engl. Drama illuſtr. S. VII. Anm. †) eines, Candle Maſs-day, or the Killing of the Childern of Iſrael, in dem 1ten Bde. des eben angeführten Werkes abgedruckt worden, zu welchen ſich auch noch das, im 7 Acten abgefaßte, und in der Select Collection of old Plays, B. 1. befindliche Stük des John Bale, (zuerſt 1538. 8. gedrukt) ob es gleich den Titel, a Tragedy or Interlude führt, in ſo fern rechnen läßt, als die handelnden Perſonen darin Gott der Vater, Noah, Moſes, Eſaias, Adam, Abraham, David und Johannes der Täufer ſind. Einzeln ſind, indeſſen, von dieſem Verfaſſer mehrere, als A brefe Comedy or Enterlude of Iohan Baptyſtes, 1538. 8. A brefe Comedy or Enterlude, concernynge the temptatyon of our Lorde and Saver J. C. by Sathan, 1538. 8. erſchienen; und mehrere Stüke dieſer Art, von ihm ſind in dem Companion to the Play-houſe, Art. Oſſory angeführt. Auch liefert Warton (Hiſt. of Engl. Poet. B. 1. S. 235 u. f. B. 2. S. 206 u. f. einige Nachr. von dergleichen. —

Wenn **Moralitäten** (Moralities, Moral Plays, auch Interlude's) zuerſt in der engliſchen Sprache geſchrieben worden ſind, iſt, meines

Wiſſens, nirgends genau beſtimmt. Das erſte, bekannte, Hycke Scorner, ſcheint erſt in den Ausgang des funfzehnten, oder Anfang des ſechzehnten Jahrhundertes zu fallen. Aber erhalten ſcheinen ſie ſich auf der Bühne bis zu der Zeit zu haben, wo Cromwell alle theatraliſche Luſtbarkeiten unterſagte. Einige der merkwürdigſten, als Every-Man, Hycke-Scorner, und Luſty Juventus ſind in dem 1ten B. des Origin of the Engliſh Drama illuſtrated . . . by Th. Hawkins, Oxf. 1773. 8. und The New Cuſtome, in dem 1ten B. der Select Collection of old Plays, S. 249 der 2ten Ausg. abgedrukt. In dem erſtern, deſſen Plan ziemlich regelmäßig iſt, erſcheint Gott mit unter den handelnden Perſonen, welche übrigens, auſſer einem Doctour, lauter allegoriſche Benennungen, als Every Man, Fellowſhip, Kyndrede, Goades, Good-Dedes, Confeſſion, Beaute, Five-Wyttes, u. ſ. w. führen, und worin die Sterblichkeit des menſchlichen Geſchlechtes verſinnlicht worden iſt. Es hat einen Prologen, welchen ein ſo genannter Meſſenger (Bothe) hält. In dem zweyten ſind die ſpielenden Perſonen Hycke Scorner (Verächter höherer Dinge, beſonders der Religion), Pity, Contemplation, Perſeverance, Frewyll, Imagination und Perſeverance, und die Abſicht deſſelben, iſt Darſtellung der Thorheiten und Ausſchweifungen, wozu freyer Wille und Einbildungskraft verleiten können. Indeſſen wird Hyke Scorner, ein wilder Wollüſtling, am Ende, wie billig, von Perſeverance und Contemplation bekehrt. Das dritte, welches urſprünglich mit dem Titel Enterlude abgedrukt worden iſt, ſcheint zur Verſpottung des römiſchen Aberglaubens, und zur Beförderung der Reformation geſchrieben zu ſeyn; die handelnden Perſonen darin ſind: Luſty Juventus, Good Councell, Knowledge, Sathan the Devil, Hypocriſie, Felowſhip, Abhominable Living, God's mercyfull promyſes, es eröfnet ſich mit einem Liedchen, von Juventus geſungen, der von der Heucheley, (welche ſich rühmt, dem Teufel zu Ehren, allen möglichen heiligen Aberglauben der römiſchen Kirche erfunden zu haben) und von der Geſellſchaft zu der lüderlichen Lebensart (Abominable Living) gebracht wird, von welcher Good Councell ihn wieder losreißt. In dem vierten, welches auch mit dem Titel: A New Interlude, 1573. 4. abgedrukt worden, treten Perverſe doctrine, als ein römiſcher Prieſter, Ignoraunce, als eben ein ſolcher, aber als ein älterer, New Cuſtome, und Light of the Goſpel, als proteſtantiſche Prediger, Hypocryſie, Creweltie, Avarice, Edificatien, Aſſurance, Godde's felicitie auf, wovon der eine Theil ſich der Ankunft und Ausbreitung des andern widerſetzt, aber zulezt, wenigſtens Perverſe doctrine, von Light of Goſpel bekehrt wird. Alle endigen ſich mit einer Art von Gebeth. Noch gedenkt Percy (Reliq. B. 1. S. 132. 2te Ausg.) und Warton (Hiſtor. of engl. Poetry, B. 2. S. 364) eines von John Raſtal, ungefähr ums J. 1510 abgefaßten, ähnlichen, aber doch in ſo fern ſonderbaren Stükes dieſer Art, als der Verf. es zum Unterricht in den Wiſſenſchaften beſtimmt zu haben ſcheint. Es führt den Titel: A New Interlude and a merry of the nature of the jjjj Elements declarynge man's proper points of Philoſophy natural and of dyvers ſtraunge landy's, und die handelnden Perſonen darin ſind: Nature naturate, Humanyte, Studyous Deſire, Senſuall Appetyte, The Tayerner, Experyence, Ygnoraunce u. d. m. Auch in dem Companion to the Playhouſe ſind noch verſchiedene

Stüke

Stüke dieſer Art, in dem Art. Th. Lupton, u. a. m. angeführt. Mehrere Nachrichten von ihnen geben Dodsley, in der Vorrede zu der Select Collection of old Plays, S. XXXV. der 2ten Ausg. Percy in den Reliques of anc. Engl. Poetry, B. 1. S. 126 u. f. und S. 366 der 2ten Ausg. Warton in der Hiſtory of Engl. Poetry, B. II. Abſchn. XVI. S. 366. und vorher, S. 336, 360 und a. a. St. m. als in den Emendations vor dieſem Bande, Bl. i.

Weltliche Schauſpiele, (Plays) oder Luſtſpiele, wie ſie, nach Maßgabe der Geiſtesbildung der Zeit beſchaffen ſeyn konnten, d. h. Poſſenſpiele, ſollen, dem Warton (Hiſtory of engliſh Poetry, B. 1. S. 237) zu Folge, ſchon ums Jahr 1200 in England Statt gefunden haben. Und ſo viel iſt gewis, daß unter Eduard dem 3ten ums J. 1330. ſchon eine Geſellſchaft, welche Vagrants genannt werden, beſtraft wurde, weil ſie ärgerliche und anſtößige Maskeraden in den Wirthshäuſern und an andern öffentlichen Orten geſpielt haben ſollte. (S. die angef. Vorrede zu der Select. Collect. S. XXXVI.) Von der Beſchaffenheit und Einrichtung der von ihnen geſpielten Stücke aber, iſt nichts bekannt; und der älteſte dramatiſche Dichter weltlicher Schauſpiele, deſſen Namen und Stüke auf die Nachwelt gekommen ſind, iſt John Heywood († 1565). Zwar waren ſchon vor ihm regelmäßigere Comödien, als der Acolaſtus, von Palsgrave, geſchrieben, (S. Select Collect. of old Plays, B. 1. S. 44. Anm.) und andre, wie ein Stük vom Plautus, geſpielt (ſ. Wartons Hiſtory of Engl. Poetry, B. 2. S. 363); allein das erſtere iſt nichts, als eine Ueberſetzung eines, von Wilh. Fullonius, oder Gnapheus, wie er ſich zu nennen beliebte, geſchriebenen lateiniſchen Stükes, und das letzte wurde dem R. Farmer zu Folge, (S. Eſſay on the Learning of Shakeſp. Cambr. 1767. 8. S. 31) lateiniſch aufgeführt, obgleich übrigens, dem Warton zu Folge, (Hiſt. of Engl. Poetry, B. 2. S. 364 u. f. Anm. g) die Engländer ſchon eine, wahrſcheinlicher Weiſe ums J. 1520 gemachte, Ueberſetzung des Terenz hatten. Seine (Heywoods) Stüke ſind, indeſſen, mehr Geſpräche, als Dramen; ſie ſind ohne Handlung und Verwiklung. In den Four P's, welches ums J. 1547 oder gar 1533 erſchienen ſeyn ſoll, und in der angeführten Select Collection ſich, B. 1. S. 41 findet, beſteht der ganze Plan darin, daß ein Palmer (ein immer wandernder Pilgrim) ein Pardoner (ein Ablaß-und Reliquienkrämer) ein Poticary und ein Pedler (ein herumziehender Galanteriehändler) ſich mit einander über ihre Lebensart, Gewerbe, Verdienſte unterreden, und ſolche gegenſeitig, auf eine vermeintlich witzige Art, und auf Koſten der andern, herausſtreichen. Am Ende widerruft der Verf. was er den einen oder den andern habe beleidigendes ſagen laſſen, und ſchließt mit einer Art von Gebeth. Von ſeinen übrigen Stüken, welche alle den Titel Interlude führen, findet ſich eben daſelbſt einige Nachricht. — Ungefähr um das J. 1551 erſchien das erſte Originalſtük, welches, in dieſer Gattung, den Namen eines Drama verdient, Gammer Gurton's Needle, abgedrukt in dem 1ten B. S. 165 des Origin of the Engliſh Drama von Hawkins, und beſſer im 2ten B. der Collect. of old Plays, Ausg. von 1780. Die Verwikelung beruht auf einer, von der Frau Gammer Gurton, bey dem Ausbeſſern der Beinkleider ihres Knechtes, verlornen Nähnadel, deren Klagen darüber einen herum ziehenden Müßiggänger (Bedlam) veranlaſſen, ſie mit ihrer Nachbarinn, der Dame Chat, dergeſtalt an einander zu hetzen, daß die beyden Weiber

ſich erſt tapfer ſchlagen, und daß jene darauf den Prieſter, D. Rat kommen läßt, der, um den Diebſtahl zu entdecken, eben von jenem Spaßvogel ſich überreden läßt, durch ein Loch in die Behauſung der Frau Chat zu kriechen, welches aber, auf Anſtiften eben deſſelben, ſchon von ihr und ihren Leuten vorher ſo gut beſetzt iſt, daß der arme Prieſter, als ein Dieb, mit einer Tracht Schläge empfangen wird. Nun kommt die Sache vor den Richter; und, wie der Spaßvogel, Diccon, nachdem er hier ſeine Streiche eingeſtanden, einen, ſeinem Character gemäßen Eyd auf den ledernen Hoſen des Knechtes der Frau Gurton ſchwören ſoll, gibt er dieſem einen derben Schlag auf den Hintern, und treibt dadurch die, in dieſen Beinkleidern ſteckende Nähnadel, ihm ſo tief in das Fleiſch, daß ſie, ſehr natürlich, wieder ans Tageslicht kommt. Uebrigens iſt dieſes Stük ſchon mit Muſik und Geſang verbunden; der 2te Akt eröfnet ſich mit einem Liede. Auch iſt es, wenn gleich nicht ſo anſtändig, doch viel komiſcher und unterhaltender, als die, um eben dieſe Zeit ungefähr erſchienene erſte franzöſiſche Comödie, Eugène. Es ſtellt Sitten gemeiner Menſchen, aber es ſtellt ſie ſehr lebendig dar. Edward Ferrys, oder Richard Edwards (†1566. Eines ſ. Stüke, Damon und Pythias, iſt in dem 1ten B. der Select Collect. of old Plays abgedrukt, und enthält die bekannte Geſchichte dieſer zwey Freunde. Daß, dieſem gemäß, Perſonen aus den ſo genannten höhern Ständen, als der König Dionyſius, ſeine Räthe, der Weltweiſe Ariſtipp, u. d. m. darin auftreten, verſteht ſich von ſelbſt; und es ließe ſich alſo als das erſte heroic Play anſehen.) John Lylly (1575. Sechs Stüke von ihm gab Blount, 1632. 12. heraus. Daß ſchon um dieſe Zeit die Bühne ſehr frey und frech war, erhellt aus dem, was Dodsley, in der Vorrede zu der Select Collect. of old Plays, S. LV. 2te Ausg. aus Stowe's Survey of London anführt.) George Gascoigne († 1578. Er überſetzte, unter andern, ein Stük des Arioſt, unter dem Titel Suppoſes, welches in dem 3ten Bde. des Origin. of the engliſh Stage wieder abgedrukt worden iſt, und zur Grundlage von Shakeſpears Taming of the Shrew gedient zu haben ſcheint. Es iſt die erſte, in Proſa geſchriebene Comödie der Engländer.) John Marſton (1610. Verſchiedene ſ. Stüke, hat Dodsley in ſ. Sammlung aufgenommen.) Th. Decker (1610. In dem Origin of the engliſh Stage iſt ſein Satiromaſtix, or the untruſſing of the humorous poet, und mehrere in Dodsley Collection befindlich.) Will. Shakeſpeare († 1616. S. den Art. **Trauerſpiel.** Von Erläuterungsſchriften gehören hieher: Eſſay on the character of Falſtaff, Lond. 1777. 8. von Morgans, Deutſch, im 2ten Vierteljahre S. 806 der Olla Potrida, vom J. 1779. Eſſay on Sh. dramatic character of Falſtaff and on his imitat. of female char. . . . by W. Richardſon, Lond. 1788. 8.) Fr. Beaumont und J. Fletſcher (: 1615 und 1625. Works, Lond. 1779. 8. 10 Bde.) Thom. Randolphe († 1634) Thom. Middleton (1635) Benj. Jonſon († 1637. Works, Lond. 1756. 8. 7 Bde.) Thomas Heywood (1640) Will. Cartwright († 1643) Sh. Marmion (1645) George Chapmann († 1654. Als eine Seltenheit will ich bemerken, daß eines ſ. Stüke, Two wiſe Men and all the reſt fools, a comical moral, aus ſieben Acten beſteht). Th. May († 1650) Phil. Maſſinger († 1659. Works, 1759, 8. 4 Bde.) Rich. Fanſhaw († 1666. Ich führe ihn an, weil er, meines Wiſſens, der erſte war, welcher ſpaniſche Stüke, als Querer per ſolo querer und die Fieſtes of Aranjuez für die engliſche Bühne überſetzte.) Jam Shirley

(† 1666) Rich. Broome (†) Will. Rowley, G. Wilkins, Ant. Brewer, Lud. Barry, Th. Nabbes, Joſ. Maine, Will. Habington, Cew. Machin, J. Webſter, R. Tailor, J. Cooke, Tomkis, Ch. Marlow, Sam. Tuke, Th. Killegrew (Von allen dieſen, und den vorher, ohne Anzeige ihrer Schriften, angeführten, ſind Stüke in der öfter gedachten Select Coll. of old Plays befindlich.) Robert Cox (war eigentlich nur Schauſpieler, erhielt aber doch durch Farcen, welche er aus andern Stüken zuſammen flikte, die Bühne, während Cromwells Regierung, aufrecht. Dieſe Stüke ſind nachher, unter der Aufſchrift: The Witts, or Sport upon Sport, 1673. 8. in 2 Theilen herausgegeben worden.) Will. d'Avenant († 1668. Works, 1769. 8. 5 Bde. Obgleich keines ſ. Stüke ſich auf der Bühne erhalten hat: ſo hat er denn doch dadurch ſich kein geringes Verdienſt um ſie erworben, daß er nicht allein, während dem vorher gedachten Zeitpunkte, Mittel fand, dramatiſche Vorſtellungen zu geben, ſondern daß er auch, wie er, nach der Wiedereinſetzung Carls des zweyten, einem Theile der Bühne vorſtand, beſſere Verzierungen auf dem Theater einführte, und durch die, von ihm geſchriebenen Stüke, das Beyſpiel von einer größern Regelmäßigkeit, und auch von einer correctern Sprache gab. Auch ließ er zuerſt die Weiberrollen durch Frauenzimmer vorſtellen.) John Lacy († 1681) George Villiers, Herzog v. Buckingham († 1687) Miſtreß Aphra Behn († 1689) Th. Otway († 1690) Rob. Howard († 1692) Th. Shadwell († 1692) John Dryden († 1701. Dram. Works, 1762. 8. 6 B.) John Crowne († 1703. Sein Sir Courtley Nice iſt aus einem ſpaniſchen Stüke, Non puede ſer, gezogen, und erhält ſich noch auf der Bühne.) George Etheredge (†) George Farquhar († 1707. Works, 1777. 2 B. 12.) Th. Betterton († 1710) Will. Wicherley († 1715) Pet. Ant. Motteux († 1718) Will. Taverner († 1720) Ch. Sedley († 1722) Miſtr. Suſ. Centlivre († 1723. Works, 1760. 12. 3 Bde.) Th. d'Urfey († 1723) Chrſtph. Bullock († 1724) Ch. Shadwell († 1726. Plays, 1736. 12.) J. Vanbrugh († 1726. Plays, 1776. 12. 2 B.) Will. Congreve († 1729. Works, 1788. 12. 2 Bde.) Rich. Steele († 1729. Deutſch von Chrſt. Heinr. Schmid, Leipz. 1767. 8.) John Gay († 1732. Works, 1775. 12. 4 B.) Jam. Miller († 1743) Ch. Johnſon († 1744) Th. Odell (1752) Heinr. Fielding († 1754. Works, 1762. 4. 4 B. 8. 8 Bde.) Coll. Cibber († 1757. Works, 1756-1777. 12. 7 Bde.) Benj. Haadley († 1760) Oliv. Goldſmith († 1773. Poems, 1768. 8. 2 Bde.) Ch. Maklin († 1770) Sam. Foote († 1777. Works, 1784. 8. 4 Bde.) Hugh Kelly († 1777. Works, 1779. 4.) Dav. Garrik († 1779) G. Colmann († Dram. Works, 1777. 8. 4 Bde.) Will. Whitehead († Pl. and Poems 1774. 8. 2 Bde.) Miſtr. Sheridan — Arth. Murphy (Works, 1786. 8. 7 Bde.) Will. Davies (Plays 1787. 8.) Rich. Cumberberland — Will. Kenrick — Miſtr. Griffith — Rich. Sheridan — Miſtr. Cowley — Th. Holcroft — W. Hayley (Plays 1784. 4. 1785. 8. 3 B. in Verſen geſchr.) — Jodrell (Select. dramat. Pieces, 1787. 8.) — J. Keefe — Miß Lee — Pet. Andrews — Hugh Downmann — John Dent — Miſtr. Inchbald — Th. Horde — Jam. Nelſon — Ed. Topham — C. Stuart — Harriſon — Kemble — Conway, Pilon u. a. m. —

In Anſehung der verſchiedenen Gattungen der von dieſen Verfaſſern geſchriebenen Stüke: ſo theilen die Engländer ſolche in 1) Hiſtories, oder Hiſtorical-plays, die, ob ſie

gleich, größtentheils, ſich tragiſch endigen, und aus Königen und Fürſten beſtehen, doch, in ſo fern beſonders bemerkt zu werden verdienen, als ſie, wie ſchon geſagt worden iſt, ſichtlich nach Maßgabe der Myſterien gebildet wurden. — 2) Tragicomedies. Auch dieſe Gattung entwikelte ſich aus den frühern dramatiſchen Luſtbarkeiten der chriſtlichen Völker; und unterſchied von der erſtern ſich nur dadurch, daß, ſo wie in dieſer eine ganze Reihe hiſtoriſcher Begebenheiten, in der leztern nur ein einzeler Vorfall dargeſtellt wurde. Beyde Benennungen ſind, in neuern Zeiten, weggefallen. — 3) Maſques. So heißen die Stüke, in welchen allegoriſche oder mythologiſche Perſonen auftreten, wahrſcheinlicher Weiſe, weil zu der Vorſtellung derſelben, eine andre, als die gewöhnliche Bekleidung nöthig iſt. Daß ſie von den ältern Moralitäten herſtammen, zeigt ſich an der Art von Perſonen, welche darin dargeſtellt werden. Auch waren dieſe, in den früheſten Maſques, zum Theil von keiner beſſern Erfindung, als in den Moralitäten. In der Chriſtmas Maſque des Ben Jonſon iſt eine derſelben, A minced Pye. Uebrigens werden deren noch immer, allein ſeltener geſchrieben und geſpielt. Unter den Regierungen Jacobs und Carls des erſten aber, vorzüglich unter der leztern, waren ſie eine der Hauptvergnügungen des Hofes. Etwas über ſie findet ſich in Wartons Hiſtory of Engliſh Poetry, B. 2. S. 398 u. f. — 4) Heroic Plays, welche, wie bey andern Völkern, ihren Namen von den, darinn auftretenden Perſonen, den Königen und Fürſten, und von dem Sylbenmaß, worinn ſie abgefaßt waren, haben. Dryden hat einen beſondern Verſuch darüber, Dram. IV. (B. 3. S. 1 Ausg. von 1762.) vor ſ. Almanzor und Almahide, geſchrieben; ſie ſind, indeſſen, ſo wie die Benennung ſelbſt, aus der Mode gekommen. — 5) Interlude's. Daß ſchon die Myſterien, ſo wie die Moralitäten, dieſen Titel führten, hat ſich vorher gezeigt; und wahrſcheinlicher Weiſe wurden ſie ſo benennt, nicht, weil ſie zwiſchen andern dramatiſchen Stücken, ſondern weil ſie, bey Feſtlichkeiten, mitten unter andern Luſtbarkeiten, oder wohl gar, an Feyertagen, zwiſchen den Andachtsübungen geſpielt wurden, oder zur Abwechſelung dienen ſollten. In neuern Zeiten heißen die kleinen, mit Geſang verbundenen Poſſenſpiele ſo. — 6) Entertainements ſind comiſche Stüke, bey welchen es nicht ſo wohl auf Characterſchilderung, und Entwickelung, als auf Unterhaltung und Beluſtigung überhaupt, abgeſehen iſt. Sie ſind folglich auch ohne eigentliche Verwickelung, oder, größtentheils, ohne eigentliche Handlung. Mit Muſik verbunden, ſind ſie unter dem Titel: Muſical Entertainements bekannt. Auch ſind öftere Tänze mit eingeflochten. Uebrigens nannte Davenant ſchon ſeine halb dramatiſchen halb epiſchen Schauſpiele auf dieſe Art (S. den Art. Oper.) — 7) Paſtorale, ſ. den Art. Hirtengedicht. — 8) Farces. Die Engländer ſind reich daran. Der größte Theil der Stücke des Foote z. B. gehören hieher, ob er ſie gleich nicht ſo genannt hat, wahrſcheinlicher Weiſe, weil ſie immer noch regelmäßiger eingerichtet, oder die Fabel und die Charactere darinn, immer noch wahrſcheinlicher ſind, als man es, gewöhnlich, von der eigentlichen Farce, welche nur zu lachen machen, und Thorheiten züchtigen will, erwartet. Ueberhaupt ſind ſie, in neuern Zeiten, der eigentlichen Comödie, vorzüglich durch Murphy, näher gebracht worden. Die, von den früheſten gemachte Sammlung, iſt vorher ſchon angeführt; die neueſten befinden ſich in folgenden Collection of the moſt eſteemed Plays and Farces, Edinb. 1782. 12. 4 B. Collection of Farces,

ces, Lond. 1786. 4 B. 1787. 12. 6 B. Und einige Nachrichten von ihrer Geſchichte finden ſich in Wilkes General View of the Stage, Lond. 1759. 8. P. 1. Ch. 6. S. 60. — und in W. Cooke's Elements of dramatic Criticism, Lond. 1775. Ch. XXI. S. 170 u. f. — 9) **Kinderſpiele** ſind, in neuern Zeiten, von verſchiedenen, als unter andern, von Dan. Bellamy (Miſcell. Lond. 1746. 12.) u. a. m. geſchrieben worden. In den Stücken des genannten Verfaſſers ſind ſie mit Geſang verbunden. — Uebrigens beſitzen die Engländer Luſtſpiele von mehrern Gattungen, wie z. B. rührende Comödien, Dramen, u. d. m. wenn ſie gleich keine beſondre Benennung haben. Und daß ihre komiſchen Stücke größtentheils in Proſa geſchrieben ſind, iſt bekannt. Indeſſen hat Hayley deren, in neuern Zeiten, ſo gar in gereimten Verſen abgefaßt. —

Die, von der Geſchichte des Luſtſpieles in England handelnden Werke, ſo wie die, von dramatiſchen Stücken verſchiedener Art, gemachten Sammlungen, ſind bey dem Artikel **Drama** angezeigt.

Von Schriften, welche die engliſche Comödie beſonders angehen, iſt mir keine, als The Roman and Engliſh Comedie conſidered, by Foote, Lond. 1747. 8. bekannt.

Ueberſetzt ſind aus dem Engliſchen in die andern Europäiſchen Sprachen, im Ganzen mehr Trauerſpiele, als Luſtſpiele. Die verſchiedenen Sammlungen von dieſen Ueberſetzungen mögen, indeſſen, hier ihren Platz nehmen. In **franzöſiſcher** Sprache ſind es folgende: Theatre Anglois, Par. 1746 — 1749. 12. 8 Bde. von P. Ant. de la Place. Choix de petites pieces du Theat. Angl. von Cl. P. Patu. P. 1756. 12. Nouv. Theatr. Angl. . . Lond. (Par.) 1767. 12. 2 B. Nouv. Theatr. Angl. Par. 1768—1769. 8. 2 B. von Maria Riccoboni. Traduction du Theatr. Angl. depuis l'origine des Spectacles jusqu'à nos jours, Par. 1786. 8. 12 B. von Mde. von Voſſe und Miß Wouters. S. auch noch, bey dem Art. **Trauerſpiel**, Shakeſpear. — In **deutſcher** Sprache: Engliſches Theater von Chrſtn. Heinr. Schmid, Leipz. und Danzig 1769 — 1778. 8. 7 B. Samml. der neueſten und beſten Schauſpiele für das deutſche Theater aus dem Engliſchen, Leipz. 1770. 8. Theater der Britten, Berl. 1770. 8. 2. Th. Sammlung einiger auserleſenen Schauſpiele aus dem Franz. und Engliſchen, Hamb. 1774. 8. Hamburgiſches Theater, Hamb. 1776 u. f. 8. 3 B. und 2 St. Theater der Ausländer, Gotha 1779 — 1781. 8. 3 Th. und mehrere vorher, bey der franz. Comödie.

Was die übrigen, hieher gehörigen, dramatiſchen Luſtbarkeiten anbetrift: ſo finden wir — die **Pantomime** anfänglich mit den mehreſten engliſchen dramatiſchen Stücken, vorzüglich mit den tragiſchen, durchaus, auf ſolche Art verbunden, daß jedem Acte die ſtumme Vorſtellung (dumb Shew) ſeines Inhaltes voran gieng. Dieſes ſieht man z. B. an den, bey dem Trauerſpiel Ferrex and Porrex, oder Gordobuc, (Collect. of old Plays, B. 1. S. 99 u. f.) zu Anfang der Acte befindlichen Anweiſungen dazu; auch iſt es aus Shakeſpears Hamlet bekannt. Dieſe ſtummen Vorſpiele waren ſo gar, wie aus den erſtern erhellt, oft allegoriſcher Art, und ſtellten gleichſam die Moral der verſchiedenen Aufzüge, aber freylich nicht immer ſehr ſinnreich dar. Daß, indeſſen, dieſer dumb Shew nicht lange mit den dramatiſchen Gedichten verbunden blieb, iſt ſehr wahrſcheinlich. Als ein, für ſich beſtehendes, eigenes Schauſpiel dieſer Art, läßt ſich das Ballet von den klugen und thörichten Jungfrauen anſehen, welches, dem Brantome zu Folge (Mem. Sec. Part. S. 60 Leyde 1699. 12.) von den

Hofdamen der Königinn Eliſabeth aufgeführt wurde. Auch können, aus dieſem Zeitpunkte, noch manche, eben dieſer Königinn zu Ehren gegebene Feſte, als ſolche angeführt werden, (S. Wartons Hiſtory of Engl. Poetry, B. 3. S. 424 u. f.) Aber die eigentliche Pantomime kommt erſt ums J. 1715. oder 1716. vor. Einer der Theaterunternehmer ließ aus Noth deren aufführen, (S. Supplement to Mr. Dodsleys Praeface vor der Collect. of old Plays, S. CXIII.) und John Weaver, ein Tanzmeiſter, ſcheint die Entwürfe dazu gemacht zu haben. Wenigſtens gehen dergleichen, aus dieſem Zeitpunkte, unter ſeinem Namen, als The Loves of Mars and Venus, Orpheus and Euridice, The Judgment of Paris u. a. m. und einer der Geſchichtſchreiber der engliſchen Bühne nennt ihn The firſt Reſtorer of Pantomimes after the ancient manner. Auf alle Fälle verdienen dieſe Entwürfe mit den Ballets des Noverre verglichen zu werden. Auch ſind deren noch in neuern Zeiten, von anderer Art, als The Choice of Harlequin, a pantomimical Entertainement, 1782. 8. u. a. m. gedruckt worden; und der Beyfall, welchen Noverre ſelbſt in England gefunden, iſt bekannt. Einige Nachrichten von ihnen überhaupt finden ſich in Wilkes, View of the Stage, Lond. 1759. 8. S. 77. — und in Cooke's Elements of dram. Criticism, Lond. 1775. 8. Ch. XX. S. 162. —

Unter den **Marionettenſpielen** (Puppet-Shew) ſind die von Ruſſel aus dem Anfange dieſes Jahrhundertes, berühmt. Die unglückliche Charl. Charke erzählt, in ihrem Leben, daß ſie, eine Zeitlang, zu der Bewegung ſeiner Figuren ſich gebrauchen laſſen. Auch hatte ſie vorher ſchon ein eigenes Schauſpiel dieſer Art angelegt. — In frühern Zeiten ſtellte man ſo gar die Auferſtehungsgeſchichte mit Puppen dar, (S. Wartons Hiſt. of engl. Poet. B. 1. S. 240.)

Eine, den Engländern ganz eigene, hieher gehörige dramatiſche Luſtbarkeit, waren die Lectures on Heads des Alex. Stevens. Mehrere Nachrichten davon finden ſich im Göttingſchen Taſchenbuch, vom J. 1788. S. 133 und in C. F. Flögels Geſch. des Groteskekom. S. 108. —

Wegen der Comödie der übrigen chriſtlichen Völker, als der **Holländer, Dänen, Schweden, Ruſſen, Pohlen**, muß ich, zur Schonung des Raumes, auf C. F. Flögels Geſchichte der comiſchen Litteratur, B. IV. S. 532 u. f. verweiſen. Zu den Schauſpieldichtern der Ruſſen hätte noch Catharina die zweyte hinzu geſetzt werden können. —

Die Geſchichte der Comödie in **Deutſchland** findet ſich in zu bekannten Werken, als daß ſie nicht den deutſchen Leſern zur Gnüge bekannt ſeyn ſollte. Auch ſind dieſe Werke ſelbſt bey dem Artikel **Drama** angezeigt.

Von der Comödie der **nicht chriſtlichen Völker** finden ſich Nachrichten in dem ſchon öfter angeführten vierten Bande der Geſchichte der comiſchen Litteratur von C. F. Flögel, Liegn. 1787. 8. (als welcher überhaupt von der Comödie handelt, und alſo vorzüglich hieher gehört.) S. 12-28. S. 115-125. — Von **Indiſchen** Schauſpielen dieſer Art haben wir in der Sakontala, aus dem Engliſchen überſetzt von G. Forſter, Maynz 1791. 8. ein Beyſpiel, und in der Vorrede Nachricht von mehrern erhalten. —

Concert.

(Muſik.)

Dieſes Wort hat zweyerley Bedeutung. Es bezeichnet eine Verſammlung von Tonkünſtlern, die zuſammen eine Muſik aufführen: und bedeutet auch eine beſondere Gat-

Gattung des Tonſtüks. Im erſten Sinn ſagt man: **Es iſt heute Concert bey Hofe; ein wöchentliches Concert.** Im andern Sinn wird das Wort genommen, wenn man ſagt: **Er hat ein Violin; oder Flötenconcert gemacht.** In folgenden Anmerkungen wird das Wort in dieſer zweyten Bedeutung genommen.

Die Concerte ſind von zweyerley Gattung, die von den Italiänern durch die Namen Concerto groſſo, und Concerto di Camera, unterſchieden werden. Das erſte hat mehrere Hauptſtimmen, damit verſchiedene Inſtrumente mit einander gleichſam ſtreiten; und eben daher (nämlich von dem Wort concertare) hat dieſe Art der Muſik ihren Namen. In ſolchen Stüken iſt eine beſtändige Abwechslung der Inſtrumente, da bald dieſes, bald ein andres den Hauptgeſang oder die Hauptſtimme führt, bald alle zuſammen eintreten. Die Hauptſtimmen wechſeln ſo gegen einander ab, daß das, was das eine Inſtrument geſpielt hat, von einem andern nach der ihm eigenen Art, bald freyer, bald genauer nachgeahmet wird. Zu Verfertigung ſolcher Concerte alſo hat der Tonſetzer alle Künſte des Contrapunkts *) nöthig; und da überhaupt die Arbeit mühſam und weitläuftig iſt, ſo findet ſich ſelten ein Tonſetzer, der ſich damit abgiebt; daher ſolche Concerte, beſonders in Deutſchland, ungewöhnlich ſind.

Das gemeine **Cammerconcert** kommt deſto häufiger vor, weil jeder Virtuos glaubt, durch ein ſolches Concert die beſte Gelegenheit zu haben, ſeine Geſchiklichkeit zu zeigen. Ein ſolches Concert iſt alſo für ein beſondres Inſtrument, das Clavier, die Violine, die Flöte, die Baßgeige, die Gambe u. ſ. f. gemacht, welches die Hauptſtimme des Tonſtüks führet. Die Einrichtung deſſelben iſt, nach dem, was itzt gewöhnlich iſt, folgende. Es beſteht aus drey Haupttheilen, davon der erſte ein Allegro, der zweyte ein Adagio oder Andante, und der dritte wieder ein Allegro oder Preſto iſt. Der erſte Theil iſt insgemein der längſte, der letzte der kürzeſte, und man kann ſich von der Größe eines ſolchen Tonſtüks aus dem ohngefehren Zeitmaaße, das **Quanz** dafür angiebt, einen Begriff machen. Nach ſeiner Bemerkung hat das Concert die beſte Größe, wenn der erſte Theil etwa fünf Minuten lang, der andre fünf bis ſechs, und der dritte drey bis vier Minuten, und alſo das ganze Concert eine Viertelſtunde dauret. Jeder Theil fängt mit allen Inſtrumenten zugleich an, und hört auch ſo auf; in der Mitte läßt ſich meiſtentheils nur das Hauptinſtrument hören, und hat alsdenn blos einen begleitenden Baß, hier und da aber eine ſehr einfache Begleitung anderer Inſtrumente; doch fallen ſie auch mitten im Stüke bisweilen wieder ein. Wem mit beſondern Anmerkungen über die Beſchaffenheit dieſes Concerts gedient iſt, der kann in **Quanzens** Anweiſung die Flöte zu ſpielen, im XVIII. Hauptſtük, den 32ſten und einige folgende Paragraphen leſen. Wir begnügen uns hier folgendes anzumerken: 1. In dem Ritornel wird der Hauptſatz, den die concertirende Stimme hernach ausarbeitet und verzieret, vorgetragen. Dieſes ſchließt in dem Haupttone, ehe der Concertiſt anfängt. 2. Hierauf läßt ſich die concertirende Stimme hören, und trägt

*) S. Contrapunkt.

trägt entweder die Melodie des Ritornels vor, oder läßt gar eine andre hören, mit welcher ſich der Hauptſatz des Ritornels ganz oder ſtükweiſe vereinigt. Je mehr neues in der Concertſtimme vorkommt, das im Ritornel nicht gehört worden, wenn nur dabey in der Begleitung Sätze aus dem Hauptthema vorkommen, deſto beſſer wird es ſich ausnehmen. Hingegen ſteht es nicht gut, wenn die concertirende Stimme verſchiedene Paſſagen anbringt, die mit dem Hauptthema keine Verbindung haben. 3. Man kann wechſelsweiſe mit fünf- vier- drey- und zweyſtimmigem Spiel abwechſeln. Aber je weniger Stimmen ſind, deſto mehr muß ſich der Geſang durch wahre Schönheiten der Melodie auszeichnen. 4. Hiebey können mit Ueberlegung allerley Arten von Contrapunkten, gebundene und freye Nachahmungen, und ſelbſt Canones von allerhand Arten angebracht werden.

Das Concert hat eigentlich keinen beſtimmten Charakter; denn niemand kann ſagen, was es vorſtellen ſoll, oder was man damit ausrichten will. Im Grund iſt es nichts, als eine Uebung für Setzer und Spieler, und eine ganz unbeſtimmte, weiter auf nichts abzielende Ergötzung des Ohres.

Concertirende Stimmen oder Inſtrumente ſind ſolche, die in einem Tonſtük nicht blos zur Begleitung oder Ausfüllung dienen, ſondern mit andern in Führung der Hauptmelodie abwechſeln.

* *

Vom Concert, in der **erſtern** Bedeutung des Wortes, handeln, Breve trattato ſopra le Academia in Muſica, di M. Aleſſandro Canobbio, Ven. 1571. 4. — Jl Deſiderio: de' Concerti di varij Strumenti muſicali, Dial. di Alemanno Benelli (Annibal Melona) Ven. 1594. 4. Bol. 1599. 4. Ueber die beſte Einrichtung der öffentlichen Concerte . . . von Jac. N. Forkel, Gött. 1779. 4. — Dem Inquiry into the fine Arts, Lond. 1784. 4. S. 428 zu Folge, ſollen dergleichen Concerte erſt im J. 1678. in England eingeführt, und von einem Hrn. Britton veranſtaltet worden ſeyn. —

Von dem Concert, in der **zweyten** Bedeutung des Wortes, das heißt, von der Geſchichte deſſelben, handelt das 9te Kap. des 3ten Bandes von Ch. Burneys General-History of Muſik, welchem zu Folge allmählig aus dem, was im Anfange des ſiebzehnten Jahrhundertes Phantaſie hieß, ohne es zu ſeyn, ſich zuerſt die Sonate, und aus dieſer das Concert, ſo wie aus dieſem endlich die Symphonie entwickelte. —

Concerte ſind geſetzt worden, für die **Violine**, von Vivaldi, Martini, Stamitz, Franz Benda, Tartini, Joh. Gottl. Graun, Gianovick, Roſetti, Pugnani, Seyffarth, Czarth, Raab, Janiſch, Mozart, Schwanenberger, Förſter, u. v. a. m. — Für das **Clavier**, von Händel, J. S. Bach, C. Ph. Em. Bach, Scarlati, Haydn, Duſcheck, Wagenſeil, Kirnberger, Rolle, Benda, Mozart, Hofmeiſter, S. Simon, Laval Montmorency u. v. a. m. — Für die **Flöte**, von Abel, Götzel, Wendling, Kleinknecht, Hofmeiſter, Quanz. — Für die **Oboe**, von Faſch, Förſter, Adam, Beſozzi, Fiſcher, Lebrun. — Für das **Violonſchell**, von Zyka, Mara, Triklir, Schlick, Förſter, Hertel, Schale, L. Boccherini. — Für das **Fagot**, Eichner, Pfeiffer, u. v. a. m.

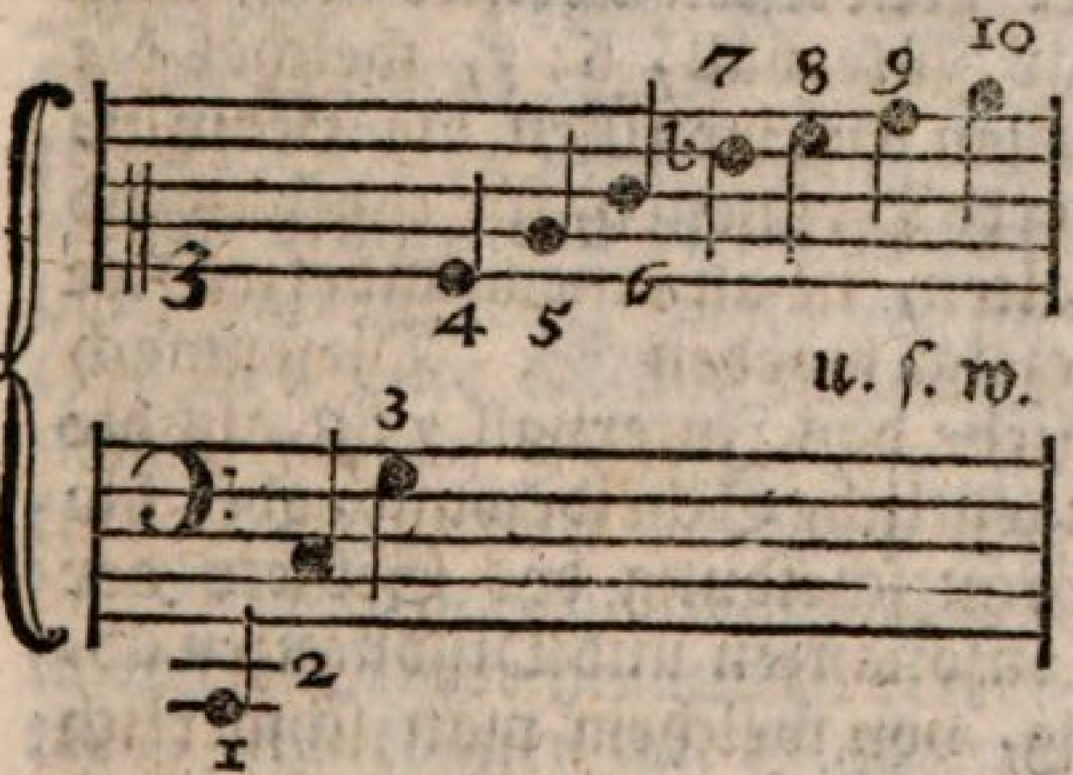
Conſonanz.
(Muſik.)

Dieſes Wort bedeutet urſprünglich eine ſolche Zuſammenſtimmung mehrerer Töne, die nichts widriges hat; folglich eben das, was ſonſt durch das griechiſche

ſche Wort Harmonie ausgedrukt wird. Es wird aber meiſt allezeit in einer etwas engern Bedeutung genommen, um eine angenehme, oder wenigſtens eine im Gehör nichts widriges bewürkende Zuſammenſtimmung zweyer zugleich klingender Töne anzuzeigen. Es wird alſo gemeiniglich nur von Intervallen gebraucht, und zwar ſo, daß man dem höhern Ton den Namen der Conſonanz giebt. Wenn man alſo ſagt, die Quinte ſey eine Conſonanz, ſo bedeutet dieſes, daß der Ton, der um eine Quinte höher iſt, als ein andrer, mit dem er zugleich gehört wird, nichts unangenehmes hören laſſe.

Die theoretiſche Kenntniß des Wolklanges und der Conſonanzen, hängt von der Betrachtung der Harmonie ab; deßwegen das, was zu derſelben gehöret, in dem Artikel Harmonie und Klang vorkommt. Die hier vorkommenden Betrachtungen über die Conſonanzen, betreffen fürnehmlich die praktiſche Kenntniß derſelben.

Damit das, was hier ſoll geſagt werden, ſeine völlige Deutlichkeit habe, muß man ſich folgende Reihe Töne vorſtellen:



Es wird an einem andern Orte *) gezeiget, daß, indem die hier mit der Note 1 bezeichnete Sayte angeſchlagen wird, der Klang, den ſie angiebt, auch alle andre hier mit Noten bezeichnete Töne zugleich hören laſſe. Schon ein mittelmäßig geübtes Ohr vernimmt in dem Ton 1 auch die Töne 2, 3, 4 und 5. Die höhern aber ſind nur einem ſehr feinen und ſtark geübten Ohr fühlbar. Es iſt hiebey auch noch zu merken, daß die, bey dieſen Noten geſchriebenen Zahlen das Verhältniß der Vibrationen oder Schläge, oder die Geſchwindigkeit der Schwingung jeder Sayte anzeigen *).

Dieſes vorausgeſetzt, ſo kann man auch noch als eine, aus der gemeinen Erfahrung bekannte, Sache annehmen, daß die Intervalle 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, nämlich die Octave, die Quinte, die Quarte, die große Terz und die kleine Terz, in der Zuſammenſtimmung der beyden Töne nichts widriges hören laſſen, und daß alle dieſe Intervalle conſonirend, daß hingegen die Töne 8 : 9 einen merklich widrigen Eindruk auf das Gehör machen, und alſo gewiß diſſonirend ſind.

Da auch ferner das erſte, oder größte Intervall 1 : 1, nämlich die Octave, eine unſtreitig vollkommenere Harmonie hat, als das zweyte Intervall 2 : 3 oder die Quinte, dieſe auch beſſer harmonirt, als das Intervall 3 : 4 oder die Quarte: ſo ſcheint es, daß die Harmonie immer abnehme, je näher zwey in der natürlichen Reihe liegende Töne an einander kommen. Wenn wir uns alſo folgende Reihe von Intervallen vorſtellen:

1:2, 2:3, 3:4, 4: 5, 5: 6, 6: 7, 7:8, 8:9, 9: 10 u. ſ. w.

oder nach ihren Namen; die Octave, die Quinte, die Quarte, die große Terz, die kleine Terz, die verminderte Terz, (7 : 8 hat keinen Namen) die Secunde: ſo ſcheint es,

*) S. Klang.

*) S. Sayte.

es, daß die Vollkommenheit der Harmonie immer in dem Maaß abnehme, wie die Zahlen dem Verhältniß der Gleichheit näher rüken, ſo daß 1 : 2 eine vollkommenere Conſonanz iſt, als 2 : 3, dieſe vollkommener als 3 : 4, u. ſ. f.

Daß das Diſſonirende auf der Stelle, wo das Verhältniß 8 : 9 iſt, ſchon merklich ſey, von da an aber immer beſchwerlicher werde, und 8 : 10 mehr als 8 : 9, 15 : 16 mehr als 9 : 10 diſſoniren, iſt eine jedem Ohr ſehr merkbare Sache. Wenn man nun ferner auch dieſe Beobachtung dazu nimmt, daß bey Stimmung der Pfeifen, das Diſſoniren zweyer Pfeifen immer beſchwerlicher werde, je näher ſie dem Uniſonus oder dem Verhältniß 1 : 1 kommen: (das Verhältniß 99 : 100, oder noch mehr 999 zu 1000, macht ein ganz unerträgliches Geſchwirre, welches, ſobald das Verhältniß in die Gleichheit übergeht, ſich in die angenehmſte Conſonanz auflöſet;) ſo wird man von folgenden Säzen, als von Wahrheiten, die eine untrügliche Erfahrung angiebt, überzeuget

1. Daß die vollkommenſte Conſonanz ſich in den Tönen, die einerley Höhe haben, zeige, alſo im Uniſonus.

2. Daß die unerträglichſte Diſſonanz in den Tönen liege, die in Anſehung der Höhe um eine Kleinigkeit von einander unterſchieden ſind, wie z. E. in ſolchen, deren Verhältniß wäre 99 : 100.

3. Daß das Widrige dieſes Diſſonirens immer mehr abnehme, je weiter die Zahlen, die das Verhältniß der Töne ausdrüken, von der Gleichheit abweichen, bis es endlich auf einem gewiſſen Verhältniß ganz verſchwindet.

4. Daß alles Diſſoniren ſchon völlig aufgehört habe, wenn die Zahlen ſo weit auseinander ſind, als die, deren Verhältniß durch 5 : 6 ausgedrukt wird.

5. Daß auf dieſem bemeldeten Punkt die Uebereinſtimmung ſchon gefällig werde, und von da immer zunehme, je weiter die Zahlen von dem Verhältniß der Gleichheit abweichen.

6. Daß aber in dieſem zunehmenden Conſoniren ein höchſter Grad ſey, (das, was man in der Geometrie ein Maximum nennt) ſo daß es jenſeits deſſelben wieder abnehme, und daß dieſer höchſte Grad auf das Verhältniß 1 : 2 falle, von da an aber immer wieder abnehme, ſo daß 1 : 3 ſchon weniger conſonirt, als 1 : 2.

Wenn wir nun, mit dieſen Beobachtungen verſehen, die Intervalle in der Ordnung, in welcher die Natur bey Erzeugung des Klanges dieſelben hervorbringt, ſetzen: nämlich ſo:

1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, 6 : 7, 7 : 8, 8 : 9, 9 : 10 u. ſ. f.

ſo ſehen wir, daß die Gränzen, wodurch die Conſonanzen von den Diſſonanzen abgeſondert werden, auf die Intervalle 6 : 7 und 7 : 8 fallen. Denn 8 : 9 iſt ſchon offenbar eine Diſſonanz, 5 : 6 aber eine Conſonanz. Daß das Ohr der geübteſten Meiſter auch noch das Intervall, 6 : 7, welches die neuen Harmoniſten die **verminderte Terz** nenen, für conſonirend halten, iſt an einem andern Orte gezeigt worden *). Dieſemnach bliebe das Intervall 7 : 8, als die eigentliche Scheidewand, oder die Gränzſcheidung des Gebiets der Conſonanzen und Diſſonanzen übrig, von welchem man ſchwerlich ſagen könnte, ob es conſonirend oder

*) S. im Art. Terz, was von der verminderten Terz geſagt worden; wie auch, was im Artikel Dreyklang, vom verminderten Dreyklang geſagt worden.

oder diſſonirend ſey. Hierinn zeigt ſich bey der Harmonie eben die Ungewißheit, wie bey allen, blos durch Grade unterſchiedenen, Eigenſchaften der Dinge. Wer kann ſagen, wo eigentlich das Große aufhört und das Kleine anfängt? auf welcher Stufe des Vermögens man aufhört reich zu ſeyn, oder anfängt arm zu werden? auf welchem Punkt des Wolſtandes man aufhört glüklich zu ſeyn? Darum muß man es nicht ſeltſam finden, daß in der Muſik ein Intervall vorkommt, das weder conſonirend noch diſſonirend iſt. Zum Glüke kommt dieſes zweydeutige Intervall auf unſerer Tonleiter nicht vor.

Wir haben alſo nun mit einiger Gewißheit entdekt, wie weit ſich das Gebieth der Conſonanzen erſtreke, und können als einen Grundſatz annehmen, daß die verminderte Terz 6 : 7 die unvollkommenſte, und die Octave 1 : 3 die vollkommenſte Conſonanz ſey.

Die Intervalle, die größer ſind als die Octave, wie 1 : 3, und alle andre, erfodern keine beſondere Betrachtung; denn da bey dem Ton 1 ſeine Octave 2 auch zugleich mit empfunden wird, ſo hat das Intervall 1 : 3 eben die Natur, als die Quinte 2 : 3, und ſo iſt auch jedes die Octav überſteigende Intervall demjenigen gleich zu ſchätzen, das entſteht, wenn der untere Ton eine Octave höher genommen wird, z. E. 4 : 9 dem Intervall 8 : 9. Wir brauchen alſo das Gebieth der Conſonanzen nicht über die Octave hinaus zu erweitern, und können mit Sicherheit annehmen, daß alle Conſonanzen der verminderten Terz 6/7 und der Octave 1/2 liegen.

Daraus ſcheinet nun zu folgen, daß jedes Intervall, das kleiner als die Octave, aber doch größer als die verminderte Terz iſt, conſonirend ſeyn müſſe. Allein dieſer Satz bekommt durch dieſen beſondern Umſtand, daß bey jedem Grundton ſeine Octave und Quinte mit gehört wird, eine wichtige Einſchränkung, aus welcher man begreift, daß die Septime, ob ſie gleich innerhalb des Gebieths der Conſonanzen liegt, diſſonirt. Eigentlich diſſonirt ſie nicht gegen den Grundton, ſondern deſſen Octave diſſonirt gegen die Septime, mit der ſie eine Secunde macht. Daß alſo C-B, oder C-H nicht conſonirt, kommt daher, daß mit C zugleich c gehört wird, B-c aber und H-c kleiner, als 6 : 7 ſind. Alſo können nur die Intervalle conſoniren, die, wenn ſie größer als 6 : 7 ſind, dem Verhältniß 1 : 2 nicht zu nahe kommen.

Damit wir ſehen, wie nahe ſie dieſem Verhältniß kommen können, wollen wir anſtatt 1 : 2, das Verhältniß 6 : 12 ſetzen. Es ſey alſo in einer Octave die unterſte Sayte 6, die oberſte 12, und man ſetze zwiſchen 6 und 12 ſo viel Sayten als man wolle, z. Ex. noch 11 andere, die durch folgende Zahlen ausgedrukt werden: 6 1/2, 7, 7 1/2, 8, 8 1/2, 9, 9 1/2, 10, 10 1/2, 11, 11 1/2, ſo iſt klar, daß auf der Sayte 7 die Conſonanzen angehen, und daß die Sayte 10 die letzte ſeyn würde, weil die andern zwar nicht gegen die Sayte 6, aber gegen ſeine Octave 12 diſſoniren würden. Denn ſchon das Intervall 10 1/2 : 12 oder 21 : 24, iſt kleiner als 6 : 7.

Um aber nun der praktiſchen Kenntniß der Conſonanzen näher zu kommen, wollen wir uns das würkliche Syſtem der Töne, ſo wie es in der heutigen Muſik gebraucht wird, vorſtellen, und die gemachten Beobachtungen darauf anwen-

anwenden. Es iſt folgendermaſſen beſchaffen *):

C.	Cis.	D.	Dis.	E.	F.	Fis.	G.	Gis.
1	$\frac{243}{256}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{32}{45}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{81}{128}$
A.	B.	H.	c.					
$\frac{161}{270}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$					

Hier findet ſich das Gebieth der Conſonanzen, zwiſchen den Tönen Dis und B. Das Intervall C—Dis iſt ſchon etwas größer, als 6: 7, und das Intervall B-c oder $\frac{9}{10}$: $\frac{1}{2}$, das iſt 8: 9, iſt kleiner als 6: 7. Alſo würde jeder dieſer Töne, Dis, E, F, Fis, G, Gis, und A, mit dem Ton C conſoniren.

Aber ſind denn alle hier zwiſchen D und B liegende Töne würklich gegen C conſonirend? Dieſes ſcheinet aus allen vorhergehenden Beobachtungen zu folgen. Dennoch erkennet jedermann den Tritonus C-Fis und die falſche Quinte Fis-c für diſſonirend. Allein dieſes ſcheint nicht daher zu kommen, daß der Ton Fis unmittelbar gegen C. oder das obere c gegen Fis diſſoniret, ſondern jeder dieſer Töne diſſonirt gegen den über ihm liegenden halben Ton (G und cis), deren jeder, als die Quinte des tiefern Tons, mit dieſem vernommen wird. Nun iſt ſchon aus dem oben angeführten klar, daß ein halber Ton eine ſehr ſtarke Diſſonanz ausmacht, daher es kommt, daß das Gefühl der wahren Quinte weder den Tritonus noch die falſche Quinte neben ſich verträgt; deßwegen ſind beyde unter die Diſſonanzen zu rechnen.

Die Quarte und Sexte diſſoniren zwar mit G auch, dennoch werden ſie durchgehends unter die Conſonanzen gerechnet; allein nur in der Umkehrung und niemal gegen den eigentlichen Grundton, wie dieſes an ſeinem Orte gezeiget wird **).

Ueberhaupt alſo ſcheinet es, daß jeder Ton, der mit einem angeſchlagenen Grundton völlig conſoniren ſoll, auch zugleich mit ſeiner Octave und ſeiner Quinte conſoniren müſſe. Weil nun das kleinſte conſonirende Intervall die verminderte Terz 6: 7 iſt, ſo ſcheinet es, daß die Conſonanz des Grundtons weder ſeiner Octave noch Quinte näher, als eine verminderte Terz kommen dürfe, und daß ſelbſt die Sexte nur alsdenn recht conſonirt, wenn das Gefühl der Quinte verdunkelt wird.

Hiernächſt iſt auch dieſes noch wol zu bedenken, daß jeder außer der diatoniſchen Leiter eines Tones liegende Ton, wenn er gleich ſonſt conſonirend wäre, dadurch, daß er dem Ton fremd iſt, gleichſam gegen die Tonart diſſonirt.

Aus dieſen Anmerkungen erhellet, daß die Octave, die Quinte, die Terz, die Quarte und Sexte, conſonirende Intervalle ſind. Von dieſen werden die Octave, die Quinte und die Quarte **vollkommene Conſonanzen** genennt, weil ſie keine merkliche Erhöhung vertragen, ohne diſſonirend zu werden; die Terz und Sexte aber **unvollkommene**, weil ſie größer oder kleiner ſeyn können. Denn aus dem vorhergehenden erhellet, daß die Terz von dreyerley Art iſt; die Sexte aber iſt entweder groß oder klein ***), oder, wie kurz vorher angemerkt worden, vermindert.

Die Haupteigenſchaft aller Conſonanzen beſteht, wie ſchon oben angemerkt worden iſt, darinn, daß ſie an ſich etwas Befriedigendes haben, da die Diſſonanzen in

dem

*) S. Syſtem.

**) S. Dreyklang; Quarte; Sextquarte.

***) S. Sexte.

dem Gehör etwas Beunruhigendes erweken, worauf ſolche Töne folgen müſſen, durch welche die Ruhe wieder hergeſtellet wird. Daher entſtehet in dem Satz der Muſik dieſer Unterſchied zwiſchen den Conſonanzen und den Diſſonanzen, da dieſe eine gewiſſe beſtimmte Fortſchreitung von der Diſſonanz auf die folgende Conſonanz nothwendig machen, ſo daß die Diſſonanz den darauf folgenden Ton einigermaßen ankündiget; da hingegen die Conſonanz eben deßwegen, weil ſie nichts widriges hat, die Fortſchreitung auf den folgenden Ton frey und unbeſtimmt läßt. Davon kommt es, daß durch die conſonirenden Klänge die Ruheſtellen in der muſikaliſchen Sprache können hervorgebracht werden*).

Es iſt bereits erinnert worden, daß conſonirende Klänge bisweilen etwas von der Eigenſchaft der diſſonirenden annehmen, wenn ſie dem Tone, darinn man iſt, fremd ſind. Es kann alſo ein Intervall, oder ein ganzer Accord an ſich conſonirend ſeyn, und noch da, wo er gebraucht wird, etwas fremdes und gleichſam diſſonirendes empfinden machen. So empfindet man z. Ex. wenn der Geſang C dur angefangen und eine Weile fortgeſetzt worden iſt; bey dem D Accord mit der großen Terz, wiewol er an ſich conſonirend iſt, etwas fremdes, das die Harmonie nach G dur lenket**), gerade, wie die Diſſonanzen auf die folgende Harmonie führen. Hieraus iſt zu ſehen, daß jede Harmonie, die nicht aus der Tonart, darinn man iſt, genommen wird, wenn ſie auch ſonſt ganz conſonirend iſt, einigermaßen die Eigenſchaft einer diſſonirenden Harmonie an ſich nimmt. Und daraus läßt ſich auch begreifen, wie ein ganzes Stük aus lauter conſonirenden Harmonien könne geſetzt werden, ohne den Reiz der Mannigfaltigkeit und der Verſchiedenheit der harmoniſchen Einſchnitte und Ruhepunkte zu verlieren. In ſolchen Stüken vertritt das geringere Conſoniren die Stelle der diſſonirenden Klänge.

*) S. Cadenz.

**) S. Ton.

(*) Unter den Schriften des Doni (in der Lyra barbarina . . . Fir. 1763. f. 2 B. mit K.) findet ſich ein Diſcorſo ſopra la conſonanze. — Exercitat. muſicae theoretico practicae curioſae de Concordantiis ſingulis, oder Muſikaliſche Wiſſenſchaft und Kunſtübungen von jeder Concordanz . . . nebſt einem Prodromo, von Wolfg. Caſp. Prinz, Dresden 1687-1689. 4. vergl. mit Mizlers Muſicaliſcher Bibliothek, B. 1. Th. 1. S. 10. Th. 3. S. 33. Th. 4. S. 4. Th. 5. S. 32. Th. 6. S. 44. B. 2. Th. 1. S. 132. Th. 2. S. 247. Th. 3. S. 50. — Von den verſchiedenen Meynungen der Tonlehrer über vollkommene und unvollkommene Conſonanzen, von der Zahl derſelben, u. d. m. giebt Adlungs Anleitung zur muſikaliſchen Gelahrtheit, §. 404. S. 931. u. A. Nachricht. — Von der Urſache ihres Gefallens oder Mißfallens, handelt, unter andern, Euler in der Vorrede, und in den erſten §§. des 2ten Kap. ſ. Tentam. nov. Theor. Muſic. Pet. 1739. 4.

Contrapunkt.
(Muſik.)

Bedeutet nach ſeinem Urſprung, die Kunſt, zu einem gegebenen einſtimmigen Choralgeſang, noch eine oder mehrere Stimmen zu verfertigen. Weil die ältern Tonſetzer ſich anſtatt der Noten, die itzt gebräuchlich ſind, bloßer Punkte zu Bezeichnung der Töne bedienten, ſo wurde ein einſtimmiger

ger Geſang durch eine Reyhe Punkte, auf verſchiedene Linien geſetzt, ausgedrukt: um alſo noch eine Stimme dazu zu ſetzen, mußte gegen dieſe Reyhe noch eine andre, und alſo gegen jeden Punkt noch einer geſetzt werden.

Daher iſt es gekommen, daß man durch das Wort Contrapunkt auch das Setzen ſelbſt, oder die Kunſt des Satzes verſtanden hat. Diejenigen Bücher alſo, welche die Regeln des Contrapunkts erklären, ſind eigentliche Anleitungen zu dem reinen Satz, in ſo fern er blos die Harmonie betrifft. Dieſes geht auf den weitern Sinn des Worts.

In einem engern Verſtand bedeutet es die beſondere Art des Satzes, nach welchem die Stimmen gegen einander können verwechſelt, und ohne Veränderung ihres Ganges höher oder tiefer geſetzt werden, ſo daß jeder Ton darinn um eine Octave, None, Decime u. ſ. f. tiefer oder höher geſetzt wird. Wenn dieſes ohne Verletzung der Harmonie geſchehen ſoll, ſo müſſen gleich anfänglich die Stimmen, in der erſten Anlage nach gewiſſen Regeln verfertiget ſeyn. Wofern dieſes nicht geſchieht, ſo kann auch die Verwechslung der Stimmen nicht ſtatt haben.

Der Contrapunkt im weitern Sinn, bey dem auf keine Verwechslung geſehen worden, wird auch der gemeine oder der einfache Contrapunkt genennt; der andre, deſſen Stimmen zur Verwechslung eingerichtet ſind, wird der doppelte oder überhaupt der vielfache Contrapunkt genennt; je nachdem zwey, drey oder mehr Stimmen, zur Verwechslung geſchikt ſind.

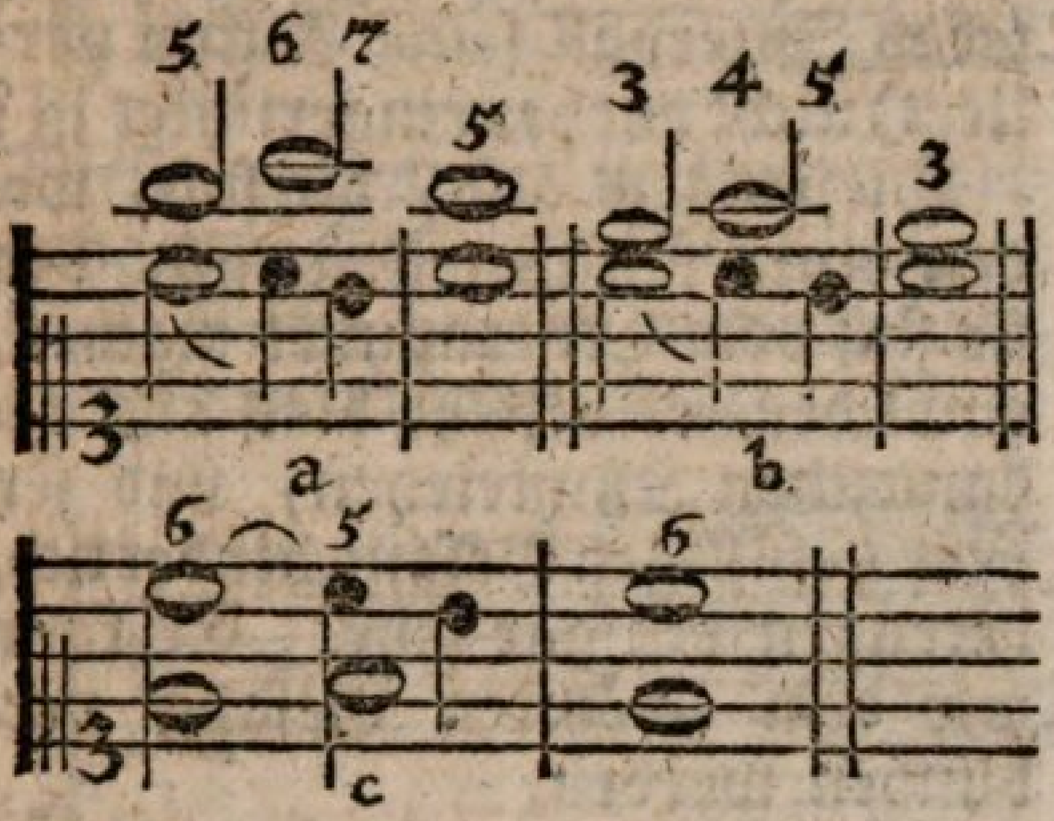
Auch der einfache Contrapunkt iſt zwey- drey- oder mehrſtimmig, und ſo, daß entweder in allen Stimmen die Noten von einerley Geltung ſind, oder daß auf jede Note der gegebenen Hauptſtimme in den andern Stimmen zwey oder vier Noten ſtehen u. ſ. f. Er iſt entweder ganz frey, in welchem Falle blos darauf geſehen wird, daß die Stimmen eine reine Harmonie gegen einander haben; oder an gewiſſe Regeln gebunden. Dieſe Regeln befehlen entweder, daß die Stimme des Contrapunkts die Hauptſtimme mit mehr oder weniger Genauigkeit nachahmen ſoll; (daher die Nachahmungen und die Canones entſtehen;) oder daß ſie eine der Hauptſtimme entgegengeſetzte Bewegung haben ſoll*); oder daß ſie ſich rükwärts bewegen ſoll**). Wer den reinen Satz lernen will, muß dabey anfangen, daß er ſich fleißig im Contrapunkt jeder Art übet. Dazu findet ein Anfänger eine ziemliche vollſtändige Anweiſung, mit einer großen Menge Beyſpiele begleitet, in dem Werke, das der ehemalige kaiſerliche Capellmeiſter Fux unter dem Titel: Gradus ad Parnaſſum, herausgegeben hat†). Es iſt jedem, der in der Muſik zu einiger Fertigkeit des reinen Satzes zu gelangen wünſchet, anzurathen, die Uebungen eines ſolchen Contrapunkts mit großem Ernſt zu treiben.

Weil man gegenwärtig von dieſem Contrapunkt meiſtentheils unter dem Namen der Uebungen in der Compoſition ſpricht, ſo braucht man das Wort Contrapunkt itzt faſt allezeit in dem andern engern Sinn. Man ſagt: es ſeyen in einer Symphonie in einem Concert u. ſ. f. Contrapunkte angebracht, wenn man ſagen will, es ſeyen

*) Contrapunct. in motu contrario.
**) C. P. motu retrogrado.
†) Vien. 1725. f. deutſch von L. Mizler, Leipz. 1742. 4.

ſeyen Stellen darinn, wo die Stimmen gegen einander verwechſelt worden.

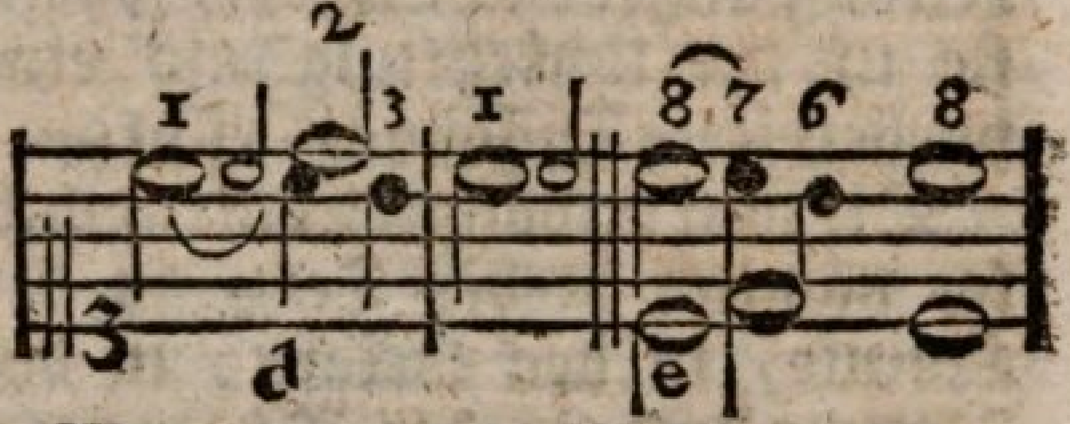
Der Begriff dieſes Contrapunkts wird durch folgende Vorſtellung deutlich werden:



Der zweyſtimmige Geſang, der hier bey a vorgeſtellt iſt, ſteht bey b und bey c im Contrapunkt. Die obere Stimme bey c iſt der Hauptgeſang *). Dieſer hat bey a eine höhere Stimme zur Begleitung, welche gegen die Haupſtimme die Intervalle 5, 6, 7, 5, ausmacht. Bey b iſt die begleitende obere Stimme um eine Terz herunter geſetzt. Dieſes nennt man den Contrapunkt in der Terz. Dadurch ändern ſich die Intervalle, die 5 wird 3; 6 wird 4; 7 wird 5; dennoch bleibt alles harmoniſch richtig. Bey c iſt die begleitende Stimme eine Octave tiefer, als bey b geſetzt, und der Satz c iſt gegen b im Contrapunkt der Octave, wodurch die Intervalle, wie die darüber geſchriebenen Zahlen deutlich zeigen, ganz verändert werden, ohne irgend eine Unrichtigkeit in der Harmonie verurſachen. Eben dieſer Satz iſt bey c gegen den bey a im Contrapunkt der Decime.

Alſo iſt der Contrapunkt in der Decime anzuſehen, als wenn er aus einer wiederholten Verſetzung, erſt in der Terz, und denn noch einmal in der Octave, entſtanden wäre. Eben ſo iſt der Contrapunkt der Duodecime erſt ein Contrapunkt in der Quinte, und denn von da aus noch in der Octave.

Vorher iſt der bey a ſtehende Satz, bey b in den Contrapunkt der Terz, und bey c in den Contrapunkt der Decime verſetzt worden; hier nun iſt er bey d in den Contrapunkt der Quinte, und bey e in den Contrapunkt der Duodecime geſetzt.



Wenn man ſehen will, wie ſich die Intervalle in jedem Contrapunkt verändern, ſo darf man nur, wie in folgenden zwey Beyſpielen, zwey Reyhen Zahlen, von 1 bis auf das Intervall, in welchem der Contrapunkt gemacht wird, in verkehrter Ordnung unter einander ſchreiben.

Für den Contrapunkt in der Terz.

3. 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Für den Contrapunkt in der Duodecime.

12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

In dieſen Beyſpielen ſtellt die eine Reyhe die Intervalle vor, wie ſie ſind, ehe die Verſetzung in den Contrapunkt geſchieht; die andre Reyhe zeiget, was durch den Contrapunkt aus jedem Intervall wird. Alſo wird durch den Contrapunkt in der Duodecime die Octave zur Quinte, die Septime zur Sexte u. ſ. f. oder umgekehrt, die Quinte zur Octave, die Sexte zur Septime u. ſ. f.

Der Contrapunkt in der Octave verdienet beſonders vorgeſtellt zu werden:

*) Cantus firmus.

8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

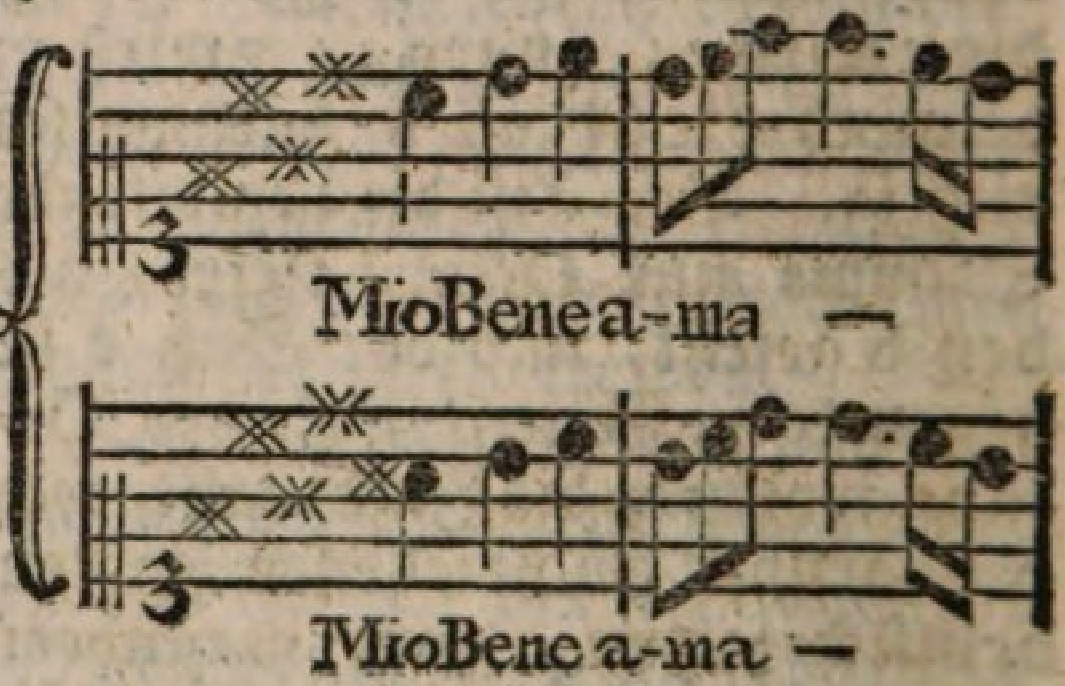
denn daraus erhellet, daß die Diſſonanzen in der Umkehrung auch diſſoniren, und die Conſonanzen conſonirend bleiben, außer der Quinte, welche in die diſſonirende Quarte übergeht*). Aus dieſem Grunde iſt der Contrapunkt in der Octave der leichteſte; denn er erfodert weiter keine Vorſichtigkeit, als daß beym Satz die Quinte mit der gehörigen Vorbereitung angebracht werde, damit ſie in der Umkehrung als eine vorbereitete Diſſonanz erſcheine.

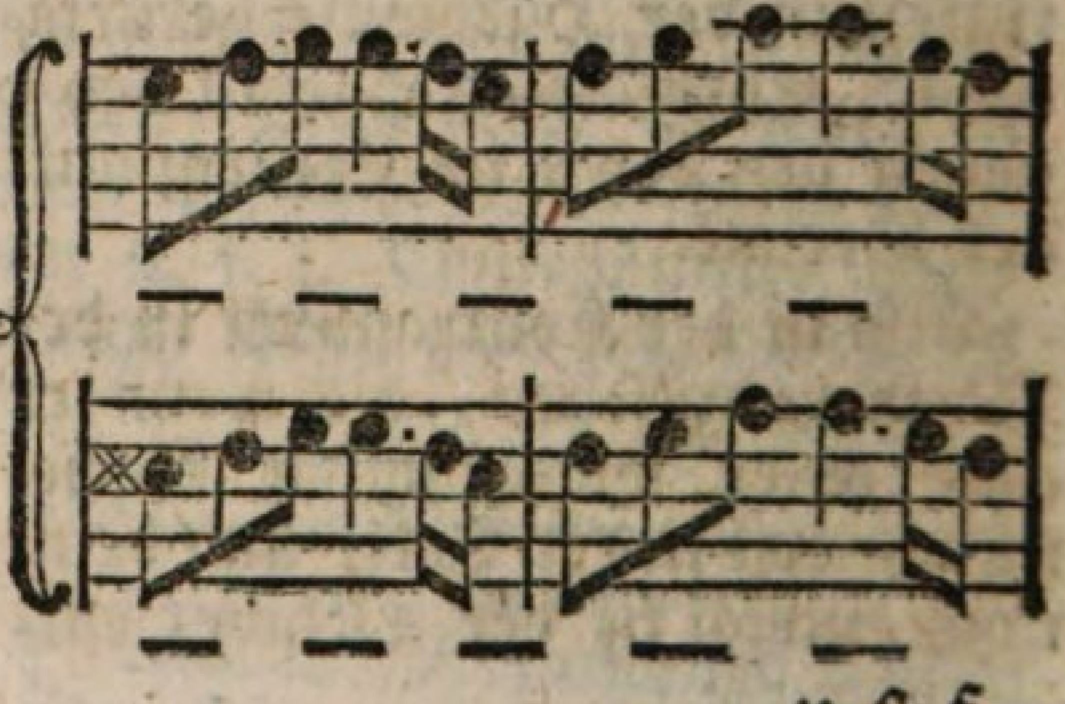
Die fünf erwähnte Contrapunkte, nämlich in der Terz, in der Quinte, in der Octave, in der Decime und in der Duodecime, laſſen ſich in jedem Geſang anbringen, und der Setzer wählt allemal denjenigen, der der Stimme, für welche er ſetzet, am angemeſſenſten iſt.

Dieſer doppelte Contrapunkt hat zwar ſeinen Hauptſitz in Fugen, Moteten und Chören, die daher bey der großen Einfalt des Geſanges ihre Mannigfaltigkeit bekommen. Man würde ſich aber ſehr irren, wenn man glaubte, daß dieſer Theil der Kunſt für die Muſik des Theaters und der Cammer unnütz ſey. Weder ein Duet noch ein Trio, kann ohne die Künſte des Contrapunkts gut werden, der überhaupt in allen Fällen, wo zwey oder mehr concertirende Stimmen vorkommen, ſchlechterdings nothwendig wird. Man ſetze, daß zu der erſten Hauptſtimme eine zweyte, ohne Rückſicht auf die Regeln dieſes Contrapunkts, geſetzt werde. Nach der Natur des Duets und des Trio**) muß hernach die zweyte Stimme den Hauptgeſang führen; die erſte Stimme wird einigermaßen die begleitende, und nimmt alſo die Stelle ein, die die zweyte Stimme vorher gehabt hat; deßwegen muß ihr Geſang verſetzt werden. Wie kann dieſes aber angehen, wenn er zu einer ſolchen Verſetzung, (wodurch jedes Intervall ſeine Natur verliert) nicht vorher eingerichtet iſt?

Diejenigen alſo, die ſich, wegen eines falſchen Begriffs, den ſie ſich vom Contrapunkt machen, einbilden, er beſtehe blos aus pedantiſchen Künſteleyen, und ſey dem gefälligen Geſang hinderlich, betrügen ſich gar ſehr. Er kann mit dem ſchönſten Geſang verbunden werden.

Häufige Beyſpiele findet man in allen Duetten des Capellmeiſters **Grauns**, wo der ſüßeſte Geſang in Contrapunkte verſetzt iſt, ohne das geringſte von ſeiner Schönheit zu verlieren. Wir wollen zum Beyſpiel deſſen, und zugleich zur Erläuterung des Gebrauchs der Contrapunkte nur einen einzigen beſondern Fall anführen. Folgendes iſt aus einem Duet der Oper Europa galante genommen.

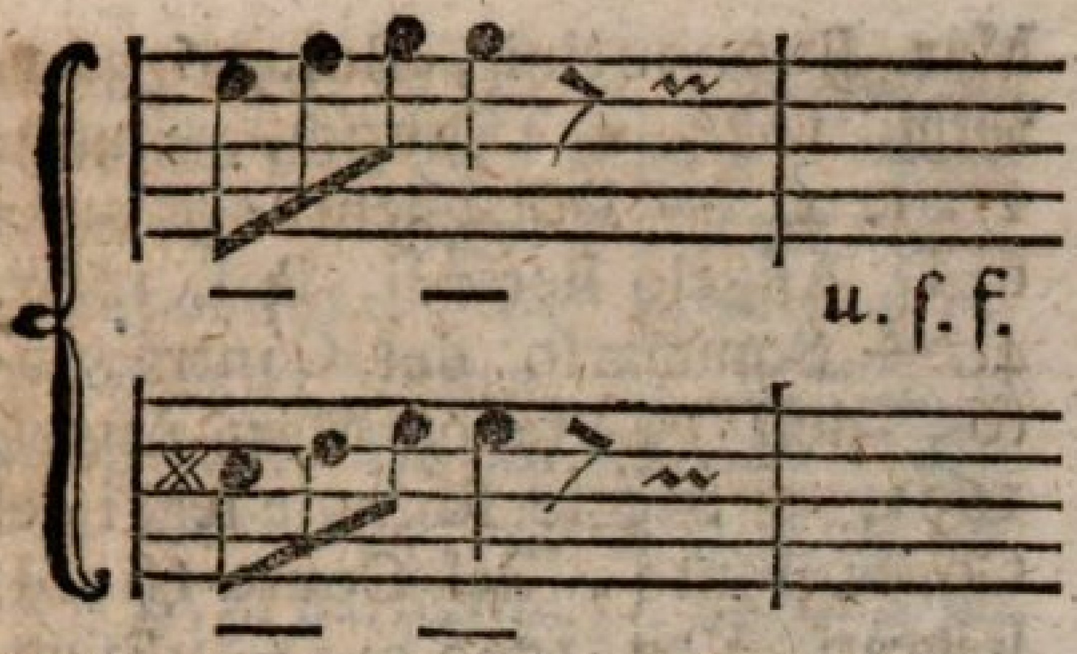




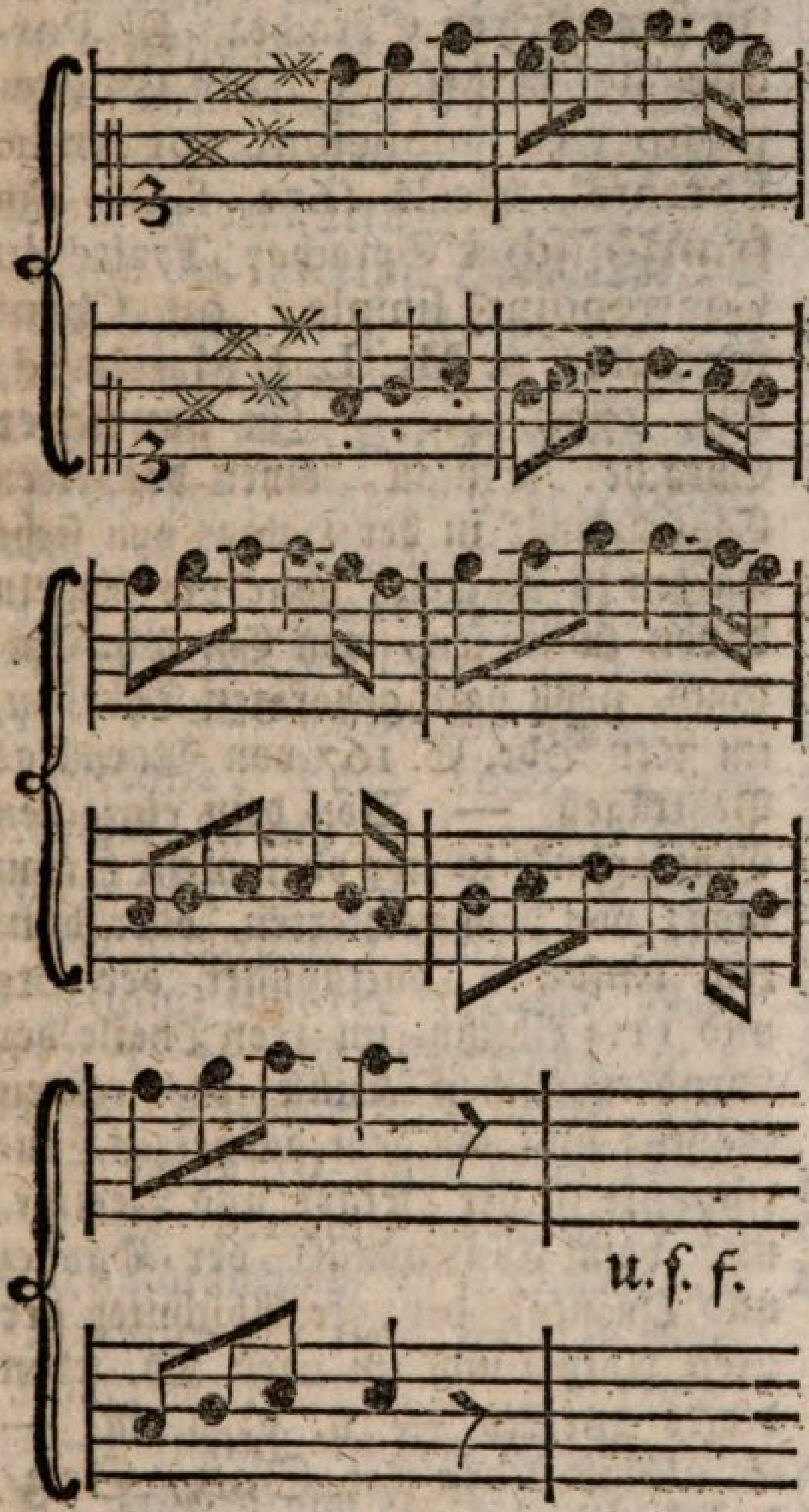
u. ſ. f.

*) S. Quarte.

**) Duet.



Dieſen reizenden, in Terzen fortgehenden Geſang, findet man etwas beſſer hin in dem Contrapunkt der Octave, alſo:



Hier hat nun die zweyte Stimme den Hauptgeſang genommen, und die erſte Stimme ſollte nunmehr dieſe Hauptſtimme eine Terz tiefer haben, und alſo die Töne ſo nehmen, wie ſie hier im erſten Takt mit Punkten bezeichnet ſind. Dadurch aber würde der höhere Diſcantiſt oder Sopraniſt mit ſeiner Stimme unter den tiefern gekommen ſeyn, und wol gar nicht mehr haben ſingen können. Damit er alſo auf einer Höhe bliebe, die ſeiner Stimme angemeſſen iſt, mußte die Stimme, deren Anfang hier mit Punkten angezeiget iſt, um eine Octave höher genommen, das iſt, ſie mußte in den Contrapunkt der Octave verſetzt werden.

Wer ſich die Mühe geben will, die Ouvertüren eines **Händels**, die D u e t t e und C h ö r e eines **Grauns** anzuſehen, der wird finden, daß die Künſte des Contrapunkts überall darin angebracht ſind. Durch die mannigfaltige Harmonie, die bey einerley Tönen vermittelſt der contrapunktiſchen Verſetzungen erhalten wird, bekommen die Arbeiten ſolcher Meiſter eine immer abwechſelnde Schönheit, die niemand, der in dieſen Künſten unerfahren iſt, erreichen kann.

Dieſer doppelte Contrapunkt erfodert, außer der genauen Kenntniß der harmoniſchen Regeln, eine große Fertigkeit in der Ausübung derſelben. Man muß ſchon, indem eine Hauptſtimme geſetzt wird, auf einen Blik jede Veränderung überſehen können, die durch die Umkehrung jeden einzeln Ton, ſowol für ſich, als in der Verbindung mit andern betreffen wird.

Es iſt bereits erinnert worden, welche Contrapunkte die brauchbarſten ſeyen. Die andern Arten ſind deßwegen nicht ganz unnütze; denn ſie können bisweilen den, der ſie recht verſteht, aus harmoniſchen Verlegenheiten ziehen. Aber ſie blos darum zu ſetzen, weil ſie ſchwer ſind, und z. B. eine lange Stelle in den Contrapunkt der Undecime zu bringen, und noch außerdem Nachahmungen in gerader, verkehrter

und rükgängiger Bewegung zu machen, ſind Dinge, die man den muſikaiſchen Pedanten überlaſſen muß.

Wer ſich von der beſondern Beſchaffenheit aller Arten Contrapunkte unterrichten will, der kann eine ziemlich vollſtändige Anweiſung in **Marpurgs Abhandlung von der Fuge** finden*); die bey allen Arten des doppelten Contrapunkts nöthigen Regeln aber hat niemand ſo deutlich und ſo vollſtändig entwikelt, als **Kirnberger** im zweyten Theile ſeiner Kunſt des reinen Satzes**), dahin ich die Liebhaber verweiſe.

Das Werk des P. Aaron, Toſcanella della Muſica, Ven. 1523. verm. 1539. iſt eines der erſten, worin die Regeln des Contrapunktes beſtimmt feſtgeſetzt werden. Aus Ehrfurcht für die h. zehn Gebothe, ſchränkt er dieſe Regeln auf zehne ein. — Sonſt handeln überhaupt noch davon: in **italieniſcher** Sprache: Introduzione faciliſſime e noviſſime di Canto fermo figurato, Contrapunto ſimplice . . . di D. Vincenzio Luſitano, Rom. 1553. Ven. 1561.— L'arte del Contrapunto ridotta in tavole, dall P. D. Giov. Mar. Artuſi, Ven. 1586—1539. 4. 2 Th. verm. ebend. 1598. 4. — Regole del Contrapunto e Compoſizione brevemente raccolte de diverſi Autori . . . per i Scolari principanti, di Val. Bona, Mil. 1595. 4. — Regole del Contrapunto dall P. Mar. Biſſi — Regola dell Contrapunto, dall P. Camilio Angleria . . . Mil. 1622. 4. — Primo ſcalino della ſcala di Contrapunto di Orat. Scaletto, Nap. 1622. 4. — Regole del Contrapunto . . . da Balardo Nanino. — Arte pratica del Contrapunto, dell P. Paolucci. — Il Muſico pratico di Giov. Mar. Buononcini, Bol. 1673. 8. verm. 1688. 4. Deutſch, Stuttg. 1701. 4. — Documenti armonici di D. Angelo Berardi, Bol. 1687. 4. — Sommario del Contrapunto, dell P. Franc. Mar. Angeli 1691. — Saggio ſopra le leggi del Contrapunto, del Conte Giord. Riccati, Ven. 1762. 4. — Eſemplare, o ſia Saggio fondamentale pratico dell Contrapunto, ſopra il' Canto fermo, Bol. 1774-1775. 4. 2 Th. (von dem P. Martini) — In **ſpaniſcher** Sprache: El Porque de la Muſica . . . Contrapunto y Compoſicion, por Andr. Lorente, Alcala 1672. f. — In **franzöſiſcher** Sprache: Traité du Contrepoint ſimple, ou Chant ſur livre, p. Mr. L. I. Marchand, Par. 1739. 4. — In **deutſcher** Sprache: Einfall, einen doppelten Contrapunkt in der Octave von ſechs Tacten zu machen, ohne die Regeln davon zu wiſſen, von Ch. Ph. Em. Bach, nebſt dazu gehörigen Tabellen, im 3ten Bde. S. 167 von Marpurgs Beyträgen. — Von dem einfachen Contrapunkt in zwo oder mehr Stimmen; von dem verzierten, oder bunten, einfachen Contrapunkt, der 10te und 11te Abſchn. im 1ten Theile der Kirnbergeriſchen Kunſt des reinen Satzes; und von dem doppelten Contrapunkt in der Octave und Decime, und vom Contrapunkt der Duodez und Quinte, der 5te Abſchnitt der 2ten Abtheilung im 2ten Th. eben dieſes Werkes — u. v. a. m. — S. übrigens den Art. **Satz, Setzkunſt**, u. a. m. —

Ob die Alten den Contrapunkt gekannt, oder nicht, darüber iſt mannichfaltig geſtritten worden. **Für** ihre Kenntniß deſſelben haben, unter mehrern, ſich erklärt: Franc. Gaſurio, in ſ. Practica Muſicae utriusque cantus, Mediol. 1496. f. Ven. 1512. f. — Giuſ. Zarlino, in ſ. Iſtituzioni e dimoſtrazione armoniche,

*) Berl. 1753—1754. 4. 2 Th.
**) Berl. 1776—1777. 4.

tiche, Ven. 1571. 4. 2 B. und im 1ten und 2ten B. ſ. Opere, ebend. 1589. 4. — Giov. B. Doni, in ſ. Compendio . . de' generi e de' modi della Muſica, R. 1635. 4. in der Schrift, De praeſtantia Muſic. vet. Flor. 1647. 4. u. a. a. O. m. in ſ. Lyra barbarino, o ſiano Trattati di Muſica antica . . . Fir. 1763. f. 2 B. mit K. — Iſ. Voſſius in ſ. Schrift De Poemat. cantu et viribus Rhythmi, Oxon. 1673. 8. Deutſch, im 1ten B. der Berliner vermiſchten Schriften. — Zac. Tevo, in ſ. Muſico Teſtore, Ven. 1706. 4. — Fraguier, in einem Mem. in dem 2ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. — Stillingfleat, in ſ. Principles and Power of Harmony, Lond. 1771. 4. u. a. m. — **Wider** ihre Kenntniß deſſelben: Glareanus, oder Heinr. Lorit, in ſ. Dodecachordon, Baſ. 1547. f. — Franc. Salinas, in ſ. Werke De Muſica Lib. VII. Salam. 1577. f. — Ercole Bottrigari, in ſ. Melone, Ferr. 1602. 4. — Giovmar. Artuſi, in ſ. vorher angeführten Schrift. — Piet. Cerome in dem Melopeo y Maeſtro, Tract. de Muſic. theoret. y pract. Nap. 1613. f. — M. Merſenne, in ſ. Harmonie univerſelle, Par. 1636. f. Lat. ebend. 1648 und verm. 1652. f. — Cl. Perrault, jedoch mit einiger Einſchränkung, in ſ. Diſſert. de la Muſique des Anc. im 2ten Bde. ſ. Eſſais de Phyſique, Par. 1680. 12. — Wallis, in dem Anhange zu ſ. lat. Ueberſetzung der Harmonicor. des Ptolomäus, Lond. 1682. 4. und in den Philoſ. Transact. vom Jahre 1 . — Giov. Andr. Bontempi, in ſ. Storia della Muſica, Perug. 1695. f. — Burette, jedoch mit einiger Einſchränkung, in ſ. Diſſertat. ſur la Symphonie des Anc. im 4ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. und in mehrern, bey dem Art. Muſik angeführten, und in eben dieſen Mem. abgedrukten Abhandl. — Der P. Guil. Hyac. Bougeant, in ſ. Diſſertat. ſur la Muſique des Grecs et des Latins, in dem 7ten Bde. der Bibl. franc. ou Hiſt. liter. de la France, Amſt. 1723. 12. und in den Mem. de Trevoux, October 1725. — Der P. Du Cerceau, in zwey Diſſertationen in den Mem. de Trevoux, November 1728 und Jan. und Februar. 1729. — Giovb. Martini, in ſ. Storia della Muſica, Bol. 1757—1781. 4. 3 B. — Fr. W. Marpurg, mit einer Einſchränkung, in ſ. Krit. Einleitung in die Geſchichte und Lehrſ. der alten Muſik, Berl. 1759. 4. — J. J. Rouſſeau, in ſ. Diſſertat. on the Muſique of the Anc. vor dem 1ten B. ſ. General. Hiſt. of Muſik, Lond. 1776. 4. Deutſch, von J. J. Eſchenburg, Leipz. 1781. 4. — J. N. Forkel, in ſ. Geſchichte der Muſik, B. 1. §. 149. S. 392. u. a. m. dergeſtalt, daß die Sache ſo ziemlich zum Nachtheil der Alten entſchieden zu ſeyn ſcheinet. Indeſſen hat G. E. Leſſing in ſ. Collectaneen, B. 1. S. 175 u. f. ein paar Stellen aus dem Plutarch beygebracht, welche immer noch eine nähere Prüfung verdienen. —

Die älteſten, bekannten, Contrapunktiſten ſind Francone, Marchetto di Padua und Johann de Muris. S. übrigens den Art. **Harmonie.**

Copey.

(Zeichnende Künſte.)

Ein Werk, das in allen ſeinen Theilen nach einem andern Werk der zeichnenden Künſte verfertiget worden. Das urſprüngliche Werk, nach welchem die Copey gemacht wird, heißt das Original. Der Künſtler, welcher ein Original verfertiget, arbeitet nach einem Bild, das ſeine Phantaſie entworfen hat, oder das er in der Natur vor ſich ſiehet. Bey

der Darſtellung und Bearbeitung deſſelben muß er beſtändig nachdenken, wie er ſeinem Werk das Leben und den Geiſt geben könne, den das Urbild in ſeiner Phantaſie oder in der Natur hat. Seine Arbeit iſt eine beſtändige Erfindung, inſonderheit, wenn das Werk ein Gemähld, oder ein nach dem Gemählde verfertigter Kupferſtich iſt. Denn da in dieſen Werken nicht die Sache ſelbſt, die man vor ſich hat, wie in der Bildhauerkunſt, ſondern etwas ganz anders, nämlich ein bloßer Schein deſſelben, darzuſtellen iſt, ſo gehört zu jedem Strich des Pinſels oder des Grabſtichels Erfindung. Der Mahler ſieht Farben vor ſich, und muß andre Farben erfinden, die ihnen ähnlich ſind; er bemerkt ein allgemeines Licht, welches auf einmal den Gegenſtand in der Natur ſo erleuchtet, daß einige Theile hell, andre dunkel ſind; in ſeinem Werk muß er auf eine jede Stelle das Helle und Dunkle beſonders den Farben einverleiben; er ſieht alles erhoben und körperlich, und er muß im Flachen das Körperliche darſtellen. Der Copiſt hingegen hat überall ſchon ein Werk von eben der Beſchaffenheit, wie das ſeinige iſt, vor ſich, und hat keine von den Verwandlungen nöthig, wodurch der Originalmeiſter ſein Werk der Natur ähnlich macht. Sein einziges Nachdenken iſt auf das gerichtet, was ein andrer ihm vorgedacht hat.

Hieraus folgt erſtlich, daß es unendlich leichter iſt, eine gute Copey, als ein gutes Original zu machen. In der That findet man, daß oft ganz mittelmäßige Künſtler ſehr gut copiren. Zweytens folget daraus, daß die Copey immer von geringerer Schönheit, als das Original ſey, weil der Copiſt, der in einem ganz andern Geiſt, als ſein Vorgänger arbeitet, unmöglich ſo denken kann, wie jener gedacht hat. Der größte Unterſchied muß ſich darinn zeigen, daß in dem Original mehr Freyheit iſt, weil alles mit Gewißheit bearbeitet worden, und aus der Quelle gefloſſen iſt; da der Copiſt ſeine Gedanken nach den Gedanken des andern hat zwingen müſſen. Der Originalmeiſter iſt bisweilen zufälliger Weiſe auf ein Mittel gefallen, das der Copiſt unmöglich errathen kann: er wählt ein anderes und die Würkung muß auch etwas verſchiedenes ſeyn. Jener ſtellt ſeine eigene Erfindung dar, ſein Geiſt iſt währender Arbeit thätiger, ſeine Einbildungskraft erhitzter: daraus aber entſtehet eine freyere Ausübung: dieſer bleibt kalt, und muß kalt bleiben, um nichts zu überſehen, und dadurch wird alles langſamer und gekünſtelter. Er muß ſeine eigene Bearbeitung, ſeine Art den Pinſel zu führen, verleugnen, und eine fremde Art annehmen. Ueber dem allem iſt in jedem ſchönen Werk der Kunſt vieles, das man zwar undeutlich fühlen, aber niemal deutlich beſchreiben oder denken kann, das mehr vom Geſchmak des Künſtlers, oder von einer glüklichen Hand, als von deutlicher Erkenntniß herkommt. Dieſes kann kein Copiſt erreichen, weil er es nicht deutlich erkennen kann. Dieſem zufolge muß von dem Geiſt und dem Feuer des Originals nothwendig in der Copey ſehr viel zurüke bleiben. Es giebt in Gemählden noch Fälle, da die Würkung der Farbe von etwas verborgenem herkommt, da eine unten liegende Farbe durch die obere durchſchimmert. Sehr oft kann niemand errathen, was unter

ter der oberſten Deke der Farbe liegt, und folglich kann dieſelbe Würkung in der Copey nicht erreicht werden.

Daher geſchieht es, daß feine Kenner ſich ſelten über Copeyen betrügen, und bald entdeken, daß ein Stük nicht Original ſey; wiewol man auch ſo gute Copeyen hat, daß nur die erfahrenſten Kenner ſie von den Originalen zu unterſcheiden wiſſen. Die Gewinnſucht derer, welche aus der Kunſt ein Gewerbe machen, hat eine unzählige Menge Copeyen hervorgebracht, die ſtatt der Originale verkauft werden. Liebhaber der Kunſtſachen, die ſelbſt nicht feine Kenner ſind, werden täglich damit betrogen. Bey koſtbaren Gemählden braucht man die Vorſichtigkeit, ſie nicht eher für Originale anzunehmen, bis man von einigen der erfahrenſten Kenner gültige Zeugniſſe darüber hat.

Daß die Copeyen der Werke großer Meiſter insgemein ſehr weit hinter den Originalen zurükbleiben, berechtiget die abergläubiſche Verachtung, die einige Liebhaber für alle Copeyen haben, gar nicht. Es giebt Leute, die ein ganz ſchlechtes, oder durch die Zeit verdorbenes Original, der beſten Copey vorziehen, und bey jedem Gemählde, ehe es ihnen einfällt ſeine Schönheit zu beurtheilen, erſt unterſuchen wollen, ob es ein Original ſey oder nicht. Fällt der Verdacht einer Copey darauf, ſo verſchwindet bey ihnen jeder Begriff von Schönheit und Werth. Wahre Kenner der Kunſt beurtheilen ein Gemähld aus dem, was ſie darinn ſehen, aus dem, was es an ſich hat, und nicht nach dem Namen deſſen, der es gemacht hat. Was von der Kenntniß und dem Geſchmak eines Menſchen zu halten ſey, der ſich nicht eher getraut, etwas für ſchön oder ſchlecht auszugeben, bis er weiß, ob es Original oder Copey iſt, darf nicht erſt durch eine Unterſuchung gelehrt werden: er gehört unter die Verehrer der Reliquien.

Copiren.
(Zeichnende Künſte.)

Ein Werk der zeichnenden Künſte, welches ein andrer verfertiget hat, genau nachmachen. Das Copiren der beſten Werke iſt eine Uebung, welche man angehenden Künſtlern auf das Beſte zu empfehlen hat. Es iſt kaum möglich alle Schönheiten und Vorzüge eines guten Werks einzuſehen, bis man verſucht hat, es nachzumachen. Erſt dabey zeigen ſich die Schwierigkeiten, die Bemühungen und das Nachdenken, wodurch das Original entſtanden iſt. Man wird beym Copiren in die Nothwendigkeit geſetzt, auf alles genau Achtung zu geben; dadurch entdekt man Schönheiten und Fehler, die ſonſt nicht würden bemerkt worden ſeyn. Dieſe darzuſtellen, muß der Copiſte nothwendig ſelbſt mit der ganzen Anſtrengung des Geiſtes, den Geheimniſſen der Kunſt nachſpühren. Man bekommt dadurch eine Fertigkeit ſowohl das Schöne als das Fehlerhafte ſchneller zu entdeken, die äußeren und innern Sinnen werden geſchärft.

Nach dem Zeugniß verſchiedener Künſtler, entdekt man oft erſt bey der ſechsten oder ſiebenten Nachzeichnung gewiſſer Werke, Schönheiten, die man bey dem vorhergehenden Copiren noch überſehen hatte. Indem man aber die vornehmſten Werke der Kunſt copirt, lernt man nach und nach ſo denken, und ſich ſo ausdrüken, wie die großen Meiſter

gethan

gethan haben. Wer aber durch Copiren ſeinen Geſchmak und ſeine Fertigkeit zur Vollkommenheit bringen will, der muß nicht ſclaviſch copiren. Er muß ſich nicht vorſetzen, die Handgriffe der Originalmeiſter, das Mechaniſche der Kunſt allein zu errathen, ſondern vielmehr ſich beſtreben, ihren Geiſt und ihren Geſchmak ſich zuzueignen. Man muß nicht ſuchen Copeyen zu machen, die alles Aeußerliche der Originale an ſich haben, ſondern fürnehmlich den Geiſt derſelben auf eine uns eigene Art zu erreichen ſuchen.

(*) In neuern Zeiten ſind allerhand Erfindungen gemacht worden, um gleichſam ganz mechaniſch zu copiren. Ein Chevalier S. gab 1787 einen Proſpectus von einer Machine polychreſte et verticale heraus, vermittelſt welcher alle mögliche Gegenſtände, Zeichnungen, geographiſche Charten, flaches Schnitzwerk, Muſcheln, Mineralien, u. ſ. w. in aller möglichen Größe, von einem Zoll an bis zu einigen Fuß, ſo wie in jedem Verhältniß, das heißt, entweder einige hundertmal vergrößert, oder bis zu Miniatur von einem Zoll verkleinert, ſich ſollen abzeichnen laſſen, und verſprach dergleichen Maſchinen für acht neue Louisdor zu liefern. —

Eine andre Erfindung, nähmlich die Kunſt, mit Oelfarben, Oelgemählde auf eben ſolche Art, das heißt, mechaniſch zu copiren, und, dieſem gemäß, ſehr zu vervielfältigen, kam in England zu Stande, und die Addreſs to the public on the polygraphic Art, or the copying and multiplying Pictures in oil colours; . . . the invention of John Booth, Lond. 1788. 8. giebt davon einige Nachricht. S. auch N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 38. S. 295 u. f. Aber ſo viel Schönes auch von dieſer Erfindung geſagt worden iſt: ſo ſcheint ſie doch, nach den, davon nach Deutſchland gekommenen Proben zu urtheilen, von keinem ſonderlichen Werthe zu ſeyn. —

Corinthiſche Ordnung.

(Baukunſt.)

Eine von den drey griechiſchen oder von den fünf üblichen Säulenordnungen, welche an der corinthiſchen Säule zu erkennen iſt*). Weil dieſe Säule von allen die zierlichſte, aber auch zugleich die ſchlankeſte und ſchwächeſte von allen iſt, ſo iſt dieſe ganze Säulenordnung auch am meiſten verzieret, und wird da gebraucht, wo die Pracht und die Zierlichkeit ſich über die Feſtigkeit des Gebäudes etwas ausnehmen ſollen, nämlich an höhern Geſchoſſen prächtiger Gebäude; oder inwendig in den Verzierungen der Sääle, oder überhaupt da, wo das Gebäude mit einem reichen Anſehen zu bekleiden iſt, weil die Baukunſt nichts reicheres als dieſe Ordnung hat.

Die ganze Ordnung, wenn Säulenſtühle dabey gebraucht werden, iſt dreyßig Model hoch, wovon die Säulenſtühle vier, die Säule ſelbſt zwanzig, und das Gebälke ſechs Model hoch ſind. Das Gebälke muß in dieſer Ordnung mehr Zierrathen, als alle andre haben, um mit der zierlichen Säule übereinzuſtimmen. Der Fries kann mit Schnitzwerk verziert werden. Auch haben die römiſchen Baumeiſter faſt alle runde Glieder des Gebälkes mit Laubwerk verziert, welches wir aber nicht gut heißen. Man muß die Feinigkeit dieſer Ordnung hauptſächlich darinn ſuchen, daß man ihr die Einmiſchung kleinerer Glieder mehr als andern erlaubet.

Der

*) S. Ordnung; Corinthiſche Säule.

Der Name ſcheinet anzuzeigen, daß dieſe Ordnung in Corinth erfunden worden; und das Ueppige, das ſie einigermaßen an ſich hat, kommt gut mit der bekannten Ueppigkeit, wodurch dieſe Stadt ſich von allen griechiſchen Städten ausgezeichnet hat, überein. Nach Winkelmanns Bemerkung geſchieht der corinthiſchen Säulen zum erſtenmale, bey Gelegenheit des Tempelbaues zu Tegea, den Scopas in der 96 Olympias übernommen hat, Erwähnung.

(*) Von der Corinthiſchen, ſo wie von allen Ordnungen der Baukunſt, wird in den mehreſten, beſonders in den frühern Anweiſungen zu der letztern gehandelt. Beſonders aber gehören hieher: I tre ordine d'Archit. Dorico, Jonico e Corintio, preſi dalle fabbriche più celebri dell' antica Roma . . . di Neralco, R. 1744. f. — Ordonnance des cinq eſpèces de Colonnes ſelon la methode des Anc. p. Mr. (Cl.) Perrault, Par. 1683. f. — Parallèle des cinq Ordres d'Archit. p. Mr. (Alex. Jean. Bapt.) le Blond, Par. 1710. 4. — Eſſai ſur les Ordres d'Architect.... p. Mr. (Phil. Ernſt) Babel, Par. 1747. f. — Traité des Ordres d'Architect. p. Mr. Potain, Par. 1768. 4. 4 Th. — Traité d'Architect. ou Proportions des trois Ordres grecs . . . p. Jean Antoine, Trev. 1768 und 1780. 4. — The Grecian Orders of Architect. delin. and explained from the Antiquities of Athens by Steph. Riou, Lond. 1768. f. u. v. a. m. Und einzeln handelt von der Corinthiſchen Ordnung, unter mehrern, J. F. Blondel, in dem 3ten Kap. S. 78 u. f. des 2ten B. ſeines Cours d'Architecture, P. 1771. 8. — und Militia, in ſ. Grundſ. der Baukunſt, Buch 1. Abſchn. 10. B. 1. S. 85 d. d. Ueberſ. Leipz. 1784. 8. —

Corinthiſche Säule.

Die zierlichſte Art Säulen, die in der Baukunſt gebraucht werden. Ihr Hauptcharakter iſt ein hohes Capiteel, mit drey übereinander ſtehenden Reyhen Acanthus-Blättern, und verſchiedenen zwiſchen denſelben heraus wachſenden Stengeln geziert, die ſich oben an dem Dekel in Schnekenformen zuſammenwikeln. Solcher Schneken ſind auf jeder Eke des Dekels zwey, und zwey auf jeder Seite zwiſchen den Eken, und alſo in allem acht Paar. Anſtatt der Acanthus-Blätter brauchen einige Baumeiſter bisweilen auch andre, welche aber dem Capiteel ein etwas ſchwereres Anſehen geben. Allein die dreyfache Reyhe der Blätter und die acht Paar Schneken ſind allemal das gewiſſeſte Kennzeichen dieſer Säule.

In Anſehung ihrer Verhältniß gehört ſie zu den höhern Säulen. Ihre ganze Höhe iſt ohngefehr 20 Model, der Fuß hat einen, das Capiteel zwey und einen Drittheil, das übrige iſt für den Stamm. Man giebt dieſer Säule entweder einen attiſchen Fuß, oder einen eigenen, der aus vielen Gliedern beſteht, deren Ordnung und Verhältniſſe aber nicht ganz beſtimmt ſind. Der Stamm wird oft mit Canelüren ausgehölt.

Weil dieſe Säule die zierlichſte und feinſte von allen iſt, ſo leidet ſie auch Verzierungen der kleinern Glieder, welche von den römiſchen Baumeiſtern ſehr häufig angebracht worden. Doch ſcheint dieſes dem großen Geſchmak zuwider.

Den Namen hat ſie von der Stadt Corinthus, wo ſie, nach der bekannten Erzählung des Vitruvius, von dem Bildhauer Callimachus erfunden worden; wenn anders die Geſchichte ihrer Erfin-

dung nicht ein bloßes griechiſches Mährchen iſt. Der Jeſuit **Villalpandus** *) hat beweiſen wollen, daß die Säulen im Tempel zu Jeruſalem, ſowol in den Verhältniſſen, als in den Hauptverzierungen wenig von der, lange nachher erſt von den Griechen gebrauchten, corinthiſchen Säule unterſchieden geweſen. Dieſemnach könnte dieſe Säule wol eine phöniziſche Erfindung ſeyn. Vielleicht hat Callimachus blos die Art der Blätter verändert, und Acanthusblätter anſtatt der Palmen oder andrer Blätter eingeführt. An einer alten ägyptiſchen Säule, die **Pokok** **) abgezeichnet hat, iſt der erſte Urſprung des corinthiſchen Capiteels nicht undeutlich zu ſehen, indem ſchon Laubwerk, als wenn es über den Rinken herausgewachſen, längſt dem Knauf in die Höhe ſteiget, unter dem Dekel ſich ſanft umbeuget, und etwas, das den corinthiſchen Schneken gleichet, vorſtellt.

Haben etwa die im Orient ſo ſehr gemeinen Palmenbäume, die im erſten Anfang der Baukunſt ſtatt der Säulen gebraucht worden, zu dieſem Laubwerk an dem Capiteel Anlaß gegeben. Es iſt ſonſt ſchwer zu ſagen, warum eben dieſer Theil der Säule eine ſolche Zierrath bekommen habe. Im übrigen giebt dieſe Säule ein ſchönes Beyſpiel von der geſchikten Abwechslung, und der, dem Geſchmak ſo nöthigen, Mannigfaltigkeit der Theile. Das Gerade und Runde, das Glatte und Gebogene, das Einfache und Gezierte wechſeln darinn auf die angenehmſte Weiſe mit einander ab.

*) De apparatu templi Salomonis.

**) Beſchreibung des Morgenlands.

Corridor.

(Baukunſt.)

Ein langer und ſchmaler Gang in einem Gebäude, der längs einer Reyhe von Zimmern liegt, damit jedes einen beſondern Ausgang dadurch gewinne. Er dienet alſo blos zur Bequemlichkeit der einzeln Ausgänge aus den Zimmern, und wo dieſe nicht verlangt werden, da iſt er unnöthig. In Hoſpitälern, Clöſtern und überhaupt ſolchen Gebäuden, wo jedes einzele Zimmer für ſich einen Ausgang haben muß, ſind ſie unumgänglich nothwendig. In gemeinen Wohnhäuſern, oder Palläſten, ſind ſie deßhalb unbequem, weil dadurch die Zimmer zu frey an einem Gange liegen, wohin jedermann kommen kann, ſo daß man in den Zimmern weder ſtill noch einſam genug ſeyn kann. Kleine Corridore, die nur hie und da einigen Zimmern beſondere Ausgänge verſtatten, ſind ſehr bequem und gehören mit unter die Dinge, auf welche ein Baumeiſter bey der Anordnung der Gebäude am allerſorgfältigſten zu ſehen hat. Sie müſſen aber ſo verſtekt ſeyn, daß nicht leicht Fremde, oder Diebe, die ſich in ein Haus einſchleichen möchten, dahin kommen.

Courante.

(Muſik.)

Ein urſprünglich zum Tanzen gemachtes Tonſtük, das aber auch blos für Inſtrumente geſetzt wird, fürnehmlich in der neuen Zeit, da der Tanz, welcher **Courante** genennt wird, abgekommen iſt. Es wird in 2/3 Takt geſetzt, mit zwey Wiederholungen. Seinen Charakter ſetzt Mattheſon in dem Ausdruk eines hoffnungsvollen Verlangens, und verſichert dieſen Charakter

rakter in einer Menge Couranten, von verſchiedenen Verfaſſern, beſtimmt bemerkt zu haben *).

Cupel.

(Baukunſt.)

Vom italieniſchen Cupola. Ein Gewölbe, welches das Dach über ein rundes Gebäude ausmacht. Viele Tempel der Alten waren rund, und konnten alſo nicht wol andre, als halbkugelrunde, folglich gewölbte, Dächer haben; alſo iſt der Cupel eine Erfindung des Alterthums. Wie überhaupt die runden Gebäude in Anſehung der Figur die ſchönſten ſind, ſo ſind auch die Cupeln die ſchönſten Dächer. Etliche hohe Gebäude mit Cupeln geben von weitem einer Stadt ein großes Anſehen, welches durch die Menge der hohen ſpitzigen Thürme nie zu erhalten iſt. Es ſcheinet, daß die elliptiſche Form, da die Höhe der Cupel ihre Breite in etwas übertrifft, nicht nur wegen des angenehmern Anſehens, ſondern auch wegen der größern Feſtigkeit des Gewölbes, der Form einer halben Kugel vorzuziehen ſey.

Die Cupel wird aber nie ganz zugewölbt, ſondern gegen den Scheitel offen gelaſſen, damit das Licht durch dieſe Oefnung hinein falle. Dieſe Oefnung bleibt entweder ganz unbedekt, wie in dem ehemaligen **Pantheum** in Rom, itzt **Sta. Maria Rotonda** genannt, oder es wird auf dieſelbe noch ein kleines an den Seiten offenes Thürmchen, dem man den Namen einer **Laterne** giebt, darauf geſetzt.

Inwendig werden die Cupeln, entweder durch eine ſchöne Eintheilung in Felder, und Anbringung verſchiedener verguldeter Zierrathen, wie die Cupel der eben erwähnten Rotonda *), oder durch Dekengemählde verzieret. Zu ſolchen Gemählden ſchiken ſie ſich auch ungemein viel beſſer, als die flachen Deken, (die wir auch mit dem franzöſiſchen Namen **Platfonds** zu nennen pflegen,) weil die Figuren nicht dürfen ſo verkürzt vorgeſtellt werden.

Man macht auch Cupeln von Zimmerarbeit, und hat dabey den Vortheil, daß die Mauren des Gebäudes nicht ſo ſehr ſtark ſeyn dürfen, als die ſteinernen Gewölber ſie erfodern. Inwendig wird das Geſpärre verſchaalt; aber dadurch geht ein großer Theil des Raumes verloren. Sollten dieſe Cupeln inwendig die Form einer halben Kugel behalten, ſo muß von außen die Höhe beträchtlich größer, als die Breite ſeyn, wodurch ſie mehr eyförmig als kugelförmig werden; es ſey denn, daß man, wie bey der catholiſchen Kirche in Berlin, die Sparren aus lauter krumm gewachſenen Bäumen mache, in welchem Fall die Cupel beynahe die kugelrunde Form von außen behalten kann.

(*) Von der Cupel handeln, unter mehrern, Militia, in ſ. Princip. d'Architett. im 3ten Buche des 2ten Bds. §. 4. des 17ten Abſchn. S. 345 d. d. U. — Von den Cupeln in den Kirchen, ihrer Verbeſſerung, u. d. m. Le Roy in ſ. Geſchichte der Einrichtung der chriſtlichen Kirchen, S. 240 d. Ueberſ. bey des Laugier Anm. über die Baukunſt, Leipz. 1768. 8.

*) S. Tänze.

*) S. Des Gaudets les plus beaux batimens de Rome.

D.

D.

(Muſik.)

Der Buchſtabe, womit wir den zweyten diatoniſchen Ton des heutigen Syſtems bezeichnen, der in der Solmiſation re genennt wird *). Wenn man in einem Geſang dieſen Ton zum erſten Ton der Tonleiter annimmt, ſo ſagt man, das Stůk gehe aus dem Ton D. Dieſes kann auf zweyerley Weiſe, nach der groſſen oder kleinen Tonart geſchehen: im erſten Fall wird die Tonart D dur, im andern D moll genennt. Dieſe Tonart iſt etwas unvollkommen, weil die kleine Terz auf den Grundton D F um ein ganzes Comma zu niedrig iſt **).

Da Capo.

(Muſik.)

Bedeutet vom Anfang, und wird am Ende ſolcher Tonſtůke geſchrieben, von denen der erſte Theil wiederholt wird, dergleichen faſt alle Arien ſind. Man braucht dieſe beyden Wörter auch als ein einziges Wort, womit man den erſten Theil eines Tonſtůks bezeichnet, in ſo fern derſelbe wiederholt wird. So ſagt man z. B. **Dieſer Sänger hat im Dacapo artige Veränderungen angebracht.**

Dach.

(Baukunſt.)

Der oberſte Aufſatz auf einem Gebäude, der den innern Raum deſſelben vor dem einfallenden Regen, Staub und Sonnenſchein verwahrt, und das auffallende Waſſer empfängt und ableitet. Das Dach gehört alſo nicht zu der Schönheit eines Gebäudes, ſondern iſt ein nothwendiges Uebel; daher es in den Ländern, wo es ſelten, und niemals ſtark regnet, wie in Aegypten und andern tůrkiſchen Provinzen, gar nicht auf die Gebäude geſetzt wird. An den Orten, wo wenig Regen oder Schnee fällt, oder wo man die Unkoſten nicht ſpahrt, das Gebäude mit Kupfer abzudeken, wird es deßwegen ſo flach gemacht, als nur möglich iſt, und durch ein über dem Hauptgeſims herumlaufendes Steingeländer verſteckt. Denn da das Gebälke eigentlich das ganze Gebäude endet, ſo könnte der Schönheit halber das Dach ganz wegbleiben. Zum guten Anſehen eines Gebäudes, iſt das niedrigſte oder flacheſte Dach das beſte. Die geringſte Abſchůßigkeit iſt ſchon hinlänglich, das Waſſer abzuleiten, nur muß ein ſo flaches Dach ſehr enge mit Ziegeln oder Schiefer bedekt werden. In Deutſchland beobachten die Baumeiſter gerne die Regel, daß die gegen einander ſtehenden Sparren am Firſt oder Graat des Daches einen rechten Winkel ausmachen. Aber es giebt Dächer, die allen Winden ausgeſetzt ſind, und unter einem Winkel von mehr als 120 Graden doch ſehr gut halten.

Man macht heut zu Tage entweder einfache oder gebrochene Dächer. Die erſten ſind entweder einhängig, das iſt, ſie beſtehen

*) S. Tonleiter.

**) S. Syſtem.

hen aus einer einzigen ſchief liegenden Fläche, wie ein Schreibepult; oder ſie ſind Satteldächer, die zwey gegen einander ſtehende Flächen haben, welche mitten über dem Firſt zuſammenſtoßen. Dieſe ſind die gemeinſten Dächer an Wohnhäuſern in Städten, wo mehrere Häuſer an einander gebauet werden, da denn eine Fläche des Daches gegen die Straße, die andere gegen den Hof herunter hängt. Eine dritte Art der einfachen Dächer machen die Zeltdächer aus, die aus vier nach den vier Seiten des freyſtehenden Gebäudes abhängenden Flächen beſtehen. Dieſe Dächer ſind in Anſehung der Dauer, inſonderheit in Gegenden, die ſtarken Winden und Regenſtößen unterworfen ſind, die dauerhafteſten.

Von den gebrochenen Dächern iſt der Artikel **Manſarde** nachzuſehen.

(*) Auſſer dem, was die mehreſten Anweiſungen zur Baukunſt, über die Anlegung der Dächer lehren, als J. F. Blondel, in ſ. Cours d'Architect. B. VI. S. 313 u. ſ. — Militia, in ſ. Grundſ. der Baukunſt, Th. 3. S. 147 d. d. U. u. a. m. — gehören hieher L'art du Couvreur, Par. 1766. f. mit 4 Kupfern; Deutſch, Berl. 1767. 4. — The Manner of ſecuring all Sorts of Buildings from fire: a Treatiſe upon the Conſtruction of arches made with briks and plaiſter, called flat arches, and a roof without Timber, called a Brick-roof, Lond. (ſ. a.) 8. — Vorſchläge zur Verbeſſerung der bisher üblichen Dächer, von Herzberg, Bresl. 1774. 8. — J. F. Lange über wetterfeſte Dächer, nach Anleitung des H. v. Heins, Leipz. 1785. 8. — Oeconomiſcher Vorſchlag, wie man die wohlfeilſten und dauerhafteſten Dächer über Wirthſchaftsgebäude anlegen ſoll, von Krubſacius, Dresden 1786. 8. —

Daktylus.

(Dichtkunſt.)

Ein dreyſylbiger Fuß, deſſen erſte Sylbe lang, die andern beyden kurz ſind, wie in den Wörtern: mächtige, ſterbliche. Dieſer Fuß kommt in der deutſchen Sprache, ſowol in der ungebundenen als gebundenen Rede, ſehr häufig vor; aber zu einer ganzen Versart, in der kein andrer, als dieſer Fuß vorkäme, nach der Art des jambiſchen oder trochäiſchen Verſes, ſchiket er ſich nicht, weil der Vers durch ſeinen klappernden Gang gar bald ekelhaft wird. Einzelne ganz daktyliſche, nämlich aus fünf Daktylen und einem Spondäus beſtehende Hexameter, trift man ſowol bey den lateiniſchen als deutſchen Dichtern an. Jedermann kennt den Virgiliſchen Vers:

Quadrupedante putrem ſonitu quatit ungula campum *).

Aber ein ganzes Gedicht in dieſer Versart würde nicht erträglich ſeyn. Zum Affekt einer ſtrömenden Freude ſchiket ſie ſich ſehr wol, und kann ſogar, wenn man nur mit einem andern Vers abwechſelt, zur lyriſchen Versart dienen, wie in dieſer Strophe:

Biſt du die Freude? du biſt es! dich meldet ein lächelnder Morgen;
Die Fittige thauen unſterblichen Glanz.
Ströme von Wolluſt ergießen ſich nach mir, ſchon ſterben die Sorgen.
Sie hauchet mich an, ich fühle mich ganz **).

Dan-

*) Aen. VIII. vſ. 596.

**) S. Schlegels vermiſchte Schriften der Verfaſſer der neuen Beyträge 1 B. 6 St. S. 449.

Dante.

Ein Florentiner. Er verwaltete in ſeiner Republik die vornehmſten Aemter, bevor er verwieſen ward. Er ſchrieb hernach ſein großes dreyfaches Gedicht la divina Comedia, das zwar unter die dogmatiſchen gehört, dem aber dieſer außerordentliche Geiſt eine ganz poetiſche Geſtalt gegeben. Weder die Hölle hat bey ihm die unſelige Größe, noch der Himmel die erhabene Hoheit, welche ſie bey Milton bekommen haben, eben ſo wenig, als ſeine Teufel und ſeine ſelige Geiſter, die Größe der Miltoniſchen haben. Sein größtes Verdienſt iſt, daß er die Hölle, das Fegefeuer, das Paradies für Scenen gebraucht hat, auf welchen er die verſchiedenen Charaktere aus allen Zeiten, Ständen und Welttheilen eingeführet hat. Sein Werk iſt ein unerſchöpflicher Schatz von Lebensarten und Sinnesarten der Menſchen, voller Charakter, voller Reden, voller Lebensregeln. Die innerſten Winkel der Seele werden da beleuchtet, und die nützlichſten Lehren mitgetheilt. Man muß ſehr allegorieſüchtig ſeyn, wenn man verſtektere Geheimniſſe darinn ſuchen will. Man beſchuldiget dieſes Werk der Dunkelheit und Härte; aber wenn man hier und da die abſtrakte und ſcholaſtiſche Materie erlaubet, ſo muß man ihm das Dunkle und Harte verzeihen. Er wollte nicht allein für die große Welt, ſondern auch für die tiefſinnige, und insbeſondere für die Peripatetiker ſchreiben. Von dieſen Stellen gilt, was Plato von des Heraklitus Naturlehre geſagt hat: Die Sachen, die ich verſtehe, ſind göttlich, und ich glaube, daß auch die es ſind, die ich nicht verſtanden habe. Eine andre Art der Dunkelheit und Härte iſt durch die Nachläßigkeit der folgenden Schriftſteller entſtanden, welche die Wörter, die in des Dante Tagen angenehm und geläufig waren, haben entweichen oder gar untergehen laſſen.

Seine lyriſchen Gedichte verdienen nicht weniger Achtung *), als ſein großes Werk. Es leuchten darinn gewiſſe poetiſchen Tugenden hervor, die in dem groſſen Gedicht ſeltener ſind. Was ſich ihnen rohes angehängt hat, hindert uns nicht, daß wir nicht eine kernichte, edle und artige Denkungsart darinn entdeken †). Er ſtarb 1321. Er hatte drey Söhne, und jeder von ihnen hatte ein Werk über das dreyfache Gedicht geſchrieben.

* *

Das Gedicht des Dante, welches ſeinen Titel, Comedia, doch wohl vorzüglich der Art des Styles zu verdanken hat, in welcher es abgefaßt iſt, wurde zuerſt, (Foligno) 1492. f. gedruckt; und unter den folgenden Ausgaben ſind die merkwürdigſten erſchienen, Flor. 1481. f. (S. die Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, B. 1. S. 280.) Ven. 1502. 8. (unter dem Titel, Terze Rime) Ebend. 1555. 12.) (mit dem Zuſatz divina, aber nur in Rückſicht auf den Inhalt deſſelben, nicht, wie in den ſpätern Auflagen, mit Rückſicht auf die Ausführung) Lyon 1547. und 1575. 12. Flor. 1595. 8. (von der Acad. della Cruſca herausgegeben, und ebend. 1716. wieder abgedruckt; aber ſo incorrect als nur die neueſten deutſchen Schriften ſeyn können) Pad. 1727. 8. 3 B. (bey welcher ſich auch ein Verzeichniß aller frühern Ausg. findet.) Ven.

*) Io per me non hò minore ſtima della ſue liriche poeſie etc. *Muratori ſtoria della lingua Ital.*

†) S. Muratori ſtoria della lingua. Ital.

Ven. 1739. 8. 3 B. 1758. 4. 5 B. m. K. 1760. 8. 7 B. Par. 1768. 12. 3 B. — **Ueberſetzt** iſt das Gedicht in das **Lateiniſche** zwar von mehr als einem Italiener, aber, ſo viel ich weiß, nie, einzele Stellen in lat. Hexametern von dem Jeſuiten Carlo Aquino, Rom 1707. 8. abgerechnet, gedruckt worden. — In das **Spaniſche**, von Fernandez de Villegas, Burgos 1515. f. in Verſen. — In das **Franzöſiſche**, von Balth. Grangier 1596. 12. 3 B. in Verſen; Auszugsweiſe, in Verſen; Auszugsweiſe, in Proſa, von Chabanon, Par. 1773. 8. — In das **Engliſche**, von Heinr. Boyd, Lond. 1785. 8. in Verſen. — In das **Deutſche**, von Bachenſchwanz, Lpz. 1767. 1769. 8. 3 Th. in ſchleppende Proſe; der 1te und 2te Geſ. der Hölle, in Jamben, von J. Jagemann, im 1ten und 3ten T. ſ. Italieniſchen Magazines. —

Erläuterungsſchriften darüber, beſonders von Italienern, ſind ſehr viele geſchrieben worden. Der Verfaſſer, behaupteten ſeine Verehrer, ſollte mit ſeinen Dichtungen einen geheimen Sinn verbunden haben, und dieſen wollten ſie nun an das Tageslicht bringen. Was, in Rückſicht auf Sprache, davon brauchbar, und zur Verſtändlichkeit des Inhaltes und der Anſpielungen, zu wiſſen nöthig iſt, findet ſich in den angeführten Ausgaben; und an geheimen Sinn hat der Dichter wohl nicht gedacht. Indeſſen veranlaßte ein, darüber ums J. 1570. entſtandener litterariſcher Krieg auch einige Prüfungen des dichteriſchen Werthes der göttlichen Comödie, unter welchen ſich der Diſc. di Sardo della bellezza e della nobiltà della Poeſia di Dante, Ven. 1586. 8. — Diſc. di Giac. Mazzoni in difeſa di Dante, Ceſ. 1573. 4. und eben dieſes Schriftſtellers Difeſa della Comedia di Dante, P. 1. Ceſen. 1587. 4. P. II. ebend. 1688. 4. — die Poetica ſopra Dante, Bol. 1589. 4. von Girol. Zoppio auszeichnen. — Von den Schriften der Ausländer ſind die merkwürdigſten die bey der Vie de Dante p. Mr. Chabanon, P. 1773. 8. befindlichen Anmerkungen über das Genie des Dante — ein Memoire des H. Merian, in den Mem. de l'Academie de Berlin, v. J. 1784. — Meinhards Verſuche über den Character und die Werke der beßten italieniſchen Dichter, Th. 1. Abſ. 3. S. 21 u. f. — der 29te der Neuen Critiſchen Briefe, Zür. 1763. 8. S. 242 — ein Auſſ. v. A. W. Schlegel, im 3ten St. des 1ten Bds. der Akademie der redenden Künſte, Berl. 1791. 8. S. 239 u. f. — Unter den Italienern ſelbſt iſt in neuern Zeiten, die Zahl ſeiner Verehrer ziemlich zuſammen geſchmolzen; beſonders iſt Bettinelli, in ſ. Lettere di Virgilio . . . Ven. 1758. 8. und im 7ten B. ſ. Opere, Ven. 1783. 8. ſehr ſtrenge mit ihm umgegangen. —

Das Leben deſſelben, (er wurde 1265. geb. und ſtarb 1321.) iſt von ſehr vielen geſchrieben worden, als von Giov. Boccacio, vor der Ausg. der Comedia, Ven. 1477. f. einzeln, Rom 1544. 8. Von Lion. Gretino, Flor. 1672. 8. Von Leon. Bruni u. a. m. Von Champfort, Par. 1773. 8. In der Litteratur und Völkerkunde, December 1783. —

Litterariſche Notitzen liefern in Menge, Crescimbeni in ſ. Storia della volgar Poeſia, Vol. II. S. 268 Ausg. von 1730. — Fontanini in ſ. Bibl. della Eloq. ital. B. 1. S. 334 u. f. Ausg. von 1753. — Xav. Quadrio, in ſ. Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. IV. S. 248 u. f. —

In neuern Zeiten iſt das, zu Ravenna befindliche Grab des Dichters, Flor. 1783. f. 9 Bl. in Kupfer geſtochen worden.

Decime.

(Muſik.)

Ein Intervall, deſſen Töne zehen diatoniſche Stufen von einander

abſtehen, als C-e. Die Decime iſt eigentlich die Terz von der Octave des Grundtones, und wird auch nie anders, als eine Terz behandelt. Deßwegen wird auch der Name Decime hauptſächlich nur gebraucht, wenn von dem Contrapunkt die Rede iſt, wobey die Decime nothwendig von der Terz muß unterſchieden werden, da in Abſicht auf die Höhe ein großer Unterſchied zwiſchen dem Contrapunkt in der Decime und dem in der Terz iſt *), obgleich ſonſt die Regeln der Harmonie zwiſchen dieſen beyden Intervallen keinen Unterſchied machen.

*) S. Contrapunkt.

Deke.

(Baukunſt.)

Die obere von den Flächen, die den Raum eines Zimmers einſchließen. In gemeinen Zimmern wird ſie gerade geſtrekt, und überall waagerecht. In großen Säälen giebt man den Deken eine pyramidiſche Geſtalt, und alsdenn werden ſie **Kapdeken** genennt.

Die Deken werden entweder blos mit Kalk und Gyps beworfen, oder von Täfelwerk gemacht, und in beyden Fällen entweder glatt gelaſſen, oder in Felder eingetheilt, oder mit verſchiedenen Zierrathen ausgeputzt. Die ſchlechteſte Art iſt die glatte Kalkdeke; ihre weiße Farbe vermehrt die Helligkeit des Zimmers: will man ſie verzieren, ſo kann man ſie durch Kalkleiſten in Felder eintheilen, oder mit allerhand Stukkaturarbeit verſchönern. In prächtigen Zimmern werden ſowol an den vier Eken der Deke, als in der Mitte derſelben, allerhand Zierrathen von Stuk angebracht und verguldet. Dieſes wird jetzo nicht ſelten ſo übertrieben, daß das Auge von allem andern abgezogen und nur auf die Deke gerichtet wird.

Allzuprächtige Auszierungen der Deke ſcheinen dem guten Geſchmak nicht völlig gemäß zu ſeyn. Es iſt beſchwerlich, zumal in Zimmern, die nicht ſehr groß ſind, in die Höhe zu ſehen, und doch wird das Auge dahin gelokt. Die beſten Zierrathen müſſen den Wänden der Zimmer gewidmet ſeyn, und durch nichts anders verdunkelt oder geſchwächt werden. Wolgezeichnete Cartouchen in den Eken der Deken ſtehen am beſten, weil man ſie bequem ſehen kann. Unter die koſtbarſten Verzierungen der Deken ſind die **Dekengemählde** zu rechnen, wovon der beſondere Artikel nachzuſehen. Von den Deken in der alten Baukunſt findet man bey **Winkelmann** einige artige Anmerkungen *).

(*) Zu Verzierungen der Decken können, unter mehrern, Anweiſungen geben: Livre de Plafonds d'après Mr. Charmeton, gr. p. Germ. Audran, f. 6 Bl. — Plafonds et Corniches, von Boucher dem j. f. 6 Bl. — Livre de plafonds, p. Cuvilliers, f. 6 Bl. — Cielings containing 48 Deſigns of the Antique Groteſque, by Richardſon, fol. — Decken oder Plafonds von Wachsmuth, f. 4 Bl. — Plafonds für Mahler und Stuccateur, von P. Decker, f. 4 Bl. Allerhand Deckenſtücke für Mahler und Stuccatur, von ebend. f. 5 Bl. u. v. a. m. —

Von wirklchen Deckenverzierungen ſind, unter mehrern, in Kupfer geſtochen: Le plafond de la Chapelle di Saulx, gem. von Le Brun, geſt. von Ger. Audran, f. — Plafond du Pavillon de l'Aurore de Saulx, von eben dieſen Künſtlern, f. 4 Bl. — Le pla-

*) Anmerkungen über die Baukunſt der Alten S. 43.

plafond de la petite Galerie de Verſailles, nach Mignard, von Ger. Audran, f. 3 Bl. — Le plafond du Val de Grace, von ebendenſelben f. 6 Bl. — Arabeſques ant. Bains de Livie et de la Ville Adrienne, avec les plafonds, p. Mr. Ponce, Par. 1786. f. u. v. a. m. S. übrigens den Art. **Verzierung**.

Dekel.

(Baukunſt.)

Der oberſte Theil des Säulenſtuhls, welcher den Würfel und Fuß deſſelben bedekt. Er wird nach Beſchaffenheit der Ordnung, mit mehr oder weniger Gliedern verziert, wobey ſich die Baumeiſter ſelten an feſtgeſetzte Regeln und Verhältniſſe binden. Die Hauptſache iſt, daß der Dekel in Anſehung der Höhe ein gutes Verhältniß zum Säulenſtuhl habe. **Goldmann** giebt den drey Haupttheilen des Säulenſtuhls, dem **Fuß**, dem **Würfel** und dem **Dekel**, folgende Verhältniſſe: 6: 11:3. Folglich iſt der Dekel halb ſo hoch als der Fuß.

Dekengemählde.

Gemählde, die auf den Deken der Zimmer, oder ganzer Gebäude angebracht ſind: ſie werden auch mit dem franzöſiſchen Namen **Platfonds** genennt, weil die waagerechten Deken in dieſer Sprache platsfonds genennt werden. Schon die Alten haben bisweilen Gemählde auf den Deken angebracht, die aber, wie aus einigen Fragmenten zu ſchließen iſt, aus bloßen Zierrathen beſtanden haben, und alſo von ganz andrer Art, als die neuern geweſen ſind; denn die Dekengemählde der Neuern ſtellen insgemein eine Handlung vor. Der Mahler hebt durch ſeine Arbeit die Deke des Baumeiſters wieder weg, läßt uns an deren Stelle den Himmel, oder die Luft ſehen, und in derſelben eine Handlung von allegoriſchen oder mythologiſchen Perſonen. Dadurch bekommen dieſe Gemählde, wenn ſie nur ſonſt die Vollkommenheit ihrer Art haben, über andre Gemählde den Vortheil, daß ſie einigermaßen aufhören Gemählde zu ſeyn, indem man den wahren Ort der Scene zu ſehen glaubt. Bisweilen werden auch würklich hiſtoriſche Perſonen gemahlt, die ſich aber in die Luft ſchlecht ſchiken.

Dieſe Gattung ſcheinet mehr Ueberlegung, **Erfindung** und Kunſt zu erfodern, als immer eine andre Gattung der Mahlerey. Um nicht unnatürlich zu ſeyn, kann ſie keine Vorſtellung wählen, als die ſich zu dem Ort der Scene, der die offene Luft oder der Himmel iſt, ſchiket. Da es alſo keine menſchliche Handlung ſeyn kann, ſo bleibet dem Mahler die ganze Mythologie und die Allegorie offen: nicht blos die heidniſche Mythologie, die ſich ſelten in unſre Gebäude ſchiket, und beſonders in Kirchen höchſt abgeſchmakt wäre; ſondern auch die chriſtliche, die an Engeln und Heiligen einen reichen und erhabenern Stof hat, als an den Göttern des Olympus. Die Allegorie in ihrem ganzen Umfang iſt dazu ſchiklich, vorzüglich aber die, welche Würkungen der Natur vorſtellt, weil Luft und Himmel die Hauptſcenen der Elemente ſind. Jahres- und Tageszeiten, jede große Naturgebenheit, als Aeußerungen allegoriſcher Weſen vorgeſtellt, finden da ihren Platz. Aber jeder Liebhaber nehme ſich in Acht, ſolche Arbeiten einem gemeinen Künſtler aufzutragen; denn dazu wird jedes Talent des Mahlers in einem hohen Grad erfodert.

Der größte Zeichner wird in dieſer Gattung nichts erträgliches machen, wenn er nicht ein ſehr großer Meiſter der Perſpektiv iſt; zumal da die gemeinen Regeln der Perſpektiv hierzu nicht ganz hinlänglich ſind. Die gewölbten Deken erleichtern die perſpektiviſche Zeichnung ſehr, und ſind dabey zu ſolchen Gemählden vorzüglich bequem. Wenn man den Augenpunkt mitten im Gewölbe nimmt, ſo kann die ganze Deke mit einer einzigen Vorſtellung angefüllt werden: in jedem andern Fall aber muß die Deke in verſchiedene Felder eingetheilt, und jedem ſeine eigene, für einen beſondern Standort gezeichnete, Vorſtellung gegeben werden. Fürnehmlich iſt dieſes bey ſehr großen flachen Deken nothwendig. Denn wer auf einer Deke, die achtzig oder wol hundert Fuß lang, dabey nur etwa zwanzig bis 24 Fuß hoch iſt, nur ein einziges Gemählde anbringen wollte, müßte nothwendig die von dem Augenpunkte entfernteſten Gegenſtände ſo ſehr verzogen vorſtellen, daß ſie außer dem Geſichtspunkt höchſt unförmlich erſcheinen würden. Dieſes wird allemahl geſchehen, wenn auf dem Gemählde Gegenſtände vorkommen, die weiter von dem Augenpunkt abliegen, als die Höhe des Zimmers beträgt. Alſo iſt wegen der Anordnung und Zeichnung der Dekengemählde ſehr viel mehr zu überlegen, als bey irgend einer andern Gattung. Eben dieſes gilt auch von den Farben, die in den Dekengemählden nach einer eigenen Art müſſen behandelt werden. Es wäre wohl der Mühe werth, daß die Regeln der Kunſt, blos in Abſicht auf die Dekengemählde, in einem beſondern Werk vorgetragen würden. Denn wenn irgend ein Theil der Kunſt mit Genauigkeit will ſtudirt ſeyn, ſo iſt es dieſer, der überhaupt ſeinen eigenen Mann erfodert.

Von der Deckenmahlerey handeln, unter mehrern, Laireſſe, im 10ten Buch, Kap. 1-9. ſeines großen Mahlerbuches, im 3ten Bde. S. 144 der Ausg. von 1785. — G. H. Werner, in der Anweiſung aller Arten von Proſpekten . . . von ſelbſt zeichnen zu lernen, Erf. 1781. 8. — Auch ſagt Armenini, in ſ. Veri Precetti della Pittura, Lib. III. c. IV. S. 93. Ven. 1688. 4. etwas darüber. —

Denkmal.

(Zeichnende Künſte.)

Ein an öffentlichen Plätzen ſtehendes Werk der Kunſt, das als ein Zeichen das Andenken merkwürdiger Perſonen oder Sachen, beſtändig unterhalten und auf die Nachwelt fortpflanzen ſoll. Jedes Denkmal ſoll das Auge derer, die es ſehen, auf ſich ziehen, und in den Gemüthern empfindungsvolle Vorſtellungen von den Perſonen oder Sachen, zu deren Andenken es geſetzt iſt, erweken. Zu dieſer Gattung gehören alſo die Grabmäler, die Statuen verdienſtvoller Perſonen, Tropheen, Triumphbogen, Ehrenpforten, und ſolche Werke der Baukunſt, auf denen die zeichnenden Künſte mit der Nachwelt ſprechen. Da der vornehmſte Zwek der ſchönen Künſte, in einer lebhaften und auf Erwekung tugendhafter Empfindung abzielenden Rührung der Gemüther beſteht: ſo gehören die Denkmäler unter die wichtigſten Werke, und verdienen daher in eine ernſthafte Betrachtung gezogen zu werden.

Seit dem die Schrift erfunden worden iſt, ſcheinet eine an öffentlichen Plätzen geſetzte Nachricht

richt das leichteſte Mittel, den Endzwek der Denkmäler zu erreichen; und daher haben auch die einfacheſten der Denkmähler ihren Urſprung, Pyramiden, Säulen, oder bloße Mauern, auf welchen eine Schrift in Stein gehauen, oder in Erzt gegoſſen, zu leſen iſt. Es ſcheinet überaus natürlich, daß unter einem Volke, das öffentliche Tugend und Verdienſt zu ſchätzen weiß, dergleichen Denkmäler häufig ſollten anzutreffen ſeyn. Man ſtelle ſich eine Stadt vor, deren öffentliche Plätze, deren Spatziergänge in den nächſten Gegenden um die Stadt herum, mit ſolchen Denkmälern beſetzt wären, auf denen das Andenken jedes verdienſtvollen Bürgers des Staats, für die Nachwelt aufbehalten würde; ſo wird man leicht begreifen, was für großen Nutzen ſolche Denkmäler haben könnten. Man muß ſich in der That wundern, daß ein ſo ſehr einfaches Mittel, die Menſchen auf die nachdrüklichſte Weiſe durch die Beyſpiele ihrer Vorfahren zu jedem Verdienſt aufzumuntern, faſt gar nicht gebraucht wird. Dieſe Nachläßigkeit beweiſet unwiderſprechlich, wie wenig man es darauf anlegt, die Menſchen zum Verdienſt und zur bürgerlichen Tugend aufzumuntern. Man begnüget ſich an den Begräbnißſtellen, wo niemand gerne hingeht, das Andenken der Verſtorbenen durch elende Denkmäler zu erhalten, und auf öffentlichen Plätzen, die jedermann mit Vergnügen beſucht, und wo man mit leichter Mühe täglich den beſten Theil der Bürger verſammeln könnte, ſieht man nichts, das irgend einen auf rechtſchaffene Geſinnungen abzielenden Gedanken erweken könnte.

In Athen war einer der öffentlichen Spatziergänge eine bedekte Säulenlaube *), in welcher die Thaten der verdienteſten Bürger abgemahlt waren. Was wäre leichter, als alle Spatziergänge durch Denkmäler nicht blos zu verſchönern, ſondern zu Schulen der Tugend, und der großen patriotiſchen Geſinnungen zu machen?

Inzwiſchen ſoll der wenige Gebrauch, den man von öffentlichen Denkmälern macht, uns nicht abhalten, ihre Arten, nebſt dem, was zu dem guten Geſchmak derſelben gehört, in reifliche Erwägung zu ziehen.

Man hat bey jedem Denkmal auf zwey Dinge zu ſehen: auf den Körper deſſelben, der eine freyſtehende Maſſe iſt, die durch eine gute Form einer eigenen Art das Auge auf ſich zieht; und dann auf den Geiſt oder die Seele deſſelben, wodurch eigentlich der Haupteindruk, auf den das Denkmal abzielt, ſoll bewürkt werden.

Die Erfindung des Körpers zu einem Denkmal hat keine Schwierigkeit. Eine Pyramide, ein Pfeiler, eine Säule, eine mit Fuß und Geſims verſehene Mauer, entweder ganz einfach, oder mit Pfeilern und Säulen ausgeziert, iſt dazu ſchon hinlänglich. Nur gehört die geſunde Beurtheilung des Schiklichen und Wolanſtändigen dazu, daß die Größe und Pracht des Werks, genau nach der Wichtigkeit der Sache abgewogen werde, damit man nicht in das Unſchikliche verfalle, durch ein Werk, das das große Anſehen eines Triumphbogens hat, das Andenken einer Privattugend, oder durch das beſcheidene Anſehen einer ganz ſchlechten Wand

*) Der Portikus oder die Stoa, darinn Zeno die Philoſophie gelehrt hat, die daher die ſtoiſche genennt wird.

Wand, eine glänzende, den ganzen Staat in die Höhe ſchwingende Begebenheit, auf die Nachwelt zu bringen. Sowol die Größe, als der Charakter des Baues muß der Sache, derenthalben er gemacht wird, auf das richtigſte angemeſſen ſeyn: und dadurch muß ſich der Erfinder, als einen Mann von Geſchmak und von richtigem Urtheil zeigen.

Alſo ſtehen dem Künſtler unzählige Formen und Geſtalten der Denkmähler, vom ſchlechteſten Grabſtein, bis auf den majeſtätiſchen Triumphbogen, und von der bloſen Säule bis auf den prächtigſten Porticus, zu Dienſten, damit er für jede Sache das ſchiklichſte wähle. Nach der guten Wahl der Form, kommt auch ſehr viel auf eine ſchikliche Verzierung an. Hierinn thut man insgemein eher zu viel, als zu wenig; daher das ſicherſte iſt, ſich der Einfalt zu befleißen. Alle in Rom noch vorhandene Triumphbogen aus den Zeiten der Cäſarn, könnten noch einer Menge von Zierrathen beraubet werden, und würden dadurch nur ſchöner werden. Bey ſolchen Gebäuden kommt es blos darauf an, daß für die Schrift, oder für die Bilder, die das Weſen des Denkmals ausmachen, ein ſchiklicher Platz, der auf eine der Sache anſtändige Art verziert ſey, angeordnet werde. Hat der Bau überhaupt das Auge der Vorübergehenden an ſich gelokt, ſo muß nun auch in der Nähe die Aufmerkſamkeit ganz auf den Geiſt des Denkmals gerichtet werden, mithin in den Verzierungen nichts ſeyn, das dieſelbe von der Hauptſache ablenken könnte. Wichtig iſt es, daß die Zierrathen mit dem Charakter der Vorſtellung wol übereinſtimmen. Große Gegenſtände von ernſthafter Art, leiden nichts Zierliches, und die von fröhlicher und beluſtigender Art erfodern Verzierungen, darinn Lieblichkeit und Anmuthigkeit liegt. Auch darinn kann der Künſtler ein richtiges Urtheil, oder eine ausſchweifende Einbildungskraft zeigen; denn in den ſchönen Künſten iſt nichts ſo gering, das dem Künſtler nicht großes Lob oder ſtrengen Tadel zuziehen könnte.

Indeſſen bleibt das, was wir vorher die Seele des Denkmals genennt haben, allemal der wichtigſte Theil deſſelben. Dieſe beſteht entweder blos in Aufſchriften, von denen an einem andern Ort geſprochen worden *), oder in bildlichen Vorſtellungen, (ſie ſeyen gemahlt, oder gebildet,) die entweder hiſtoriſch, oder allegoriſch ſeyn können. Man wird allemal, wie ſchon irgendwo angemerkt worden, von ſolchen Werken fodern, daß ſie mehr ſagen, als eine Schrift ſagen könnte, weil ſonſt die bloße Schrift vorzuziehen wäre **). Alſo können dergleichen Vorſtellungen nie das Werk gemeiner Künſtler ſeyn; denn es gehört gewiß gar ſehr viel dazu, die Gemüther der Menſchen durch dieſen Weg lebhaft zu rühren, und zugleich in dem, was zum hiſtoriſchen gehört, verſtändlich zu ſeyn, und den ganzen Geiſt einer Begebenheit oder einer Handlung in wenig Bildern vorzuſtellen.

Man hat aus dem Alterthum zwey Denkmäler, die trajaniſche und die antoniniſche Säule, auf denen große Begebenheiten, durch eine lange Folge von Bildern hiſtoriſch vorgeſtellt werden: allein ſolche Werke ſind zu weitläuftig und zu koſtbar; daher ſich für Denkmäler ſolche Vorſtellungen am

*) Aufſchrift.

**) Allegorie.

am beſten ſchiken, wo nur das Weſentlichſte der Sachen, in wenig Bildern ausgedrükt wird. Hiezu aber ſind nur die größten Köpfe aufgelegt: daher man wol behaupten könnte, daß ein vollkommenes Denkmal dieſer Art, eines der ſchwereſten Werke der Kunſt ſey. Es iſt im Artikel Allegorie eines ſchönen Denkmals, das den noch lebenden Bildhauer **Nahl** zum Erfinder hat, Erwähnung geſchehen, deſſen Beſchreibung hier einen Plaz verdienet.

Es iſt ein Grabmal einer tugendhaften und ſehr ſchönen Frauen, welche durch eine ſchwere Geburt ihr Leben eingebüßt hat. Dieſes Denkmal ſtellt ein Grab vor, mit einem ganz ſchlechten Stein bedekt. So bald man aber näher herantritt, wird man plötzlich in die erſtaunliche Scene verſetzt, wo die Gräber ſich öffnen und ihre Todten lebendig wieder hergeben werden. Man findet den Grabſtein durch ein gewaltiges Beben der Erde mitten von einander geborſten, und durch die daher entſtandene Oeffnung ſieht man die dort begrabene Perſon, mit allen Empfindungen der Seeligkeit, in welche ſie nebſt ihrem Kinde nun ſoll verſezt werden, auf dem Geſichte und in der ganzen Bewegung. Sie trägt ihr Kind, das nun auch lebt, in dem linken Arm, und mit dem rechten ſtößt ſie den geborſtenen Grabſtein in die Höhe, um aus dem Grabe heraus zu ſteigen. Um den Grabſtein ſtehen die Worte: **Hier bin ich, Herr, und das Kind, das du mir gegeben haſt,** nebſt dem Namen der Verſtorbenen.

Wäre der Gebrauch öffentlicher Denkmäler ſo allgemein, wie er ſeyn ſollte, ſo wäre es alsdenn der Mühe werth, nach dem Beyſpiel, das **Ludwig** der XIV. in Frankreich gegeben hat, in jedem Land die Erfindung derſelben, und die Aufſicht über die Ausführung, einer Geſellſchaft gelehrter und in den ſchönen Künſten erfahrner Männer aufzutragen.

Es iſt kaum etwas, darinn die heutigen Sitten und Gewohnheiten ſich von den ehemaligen Sitten der Griechen weiter entfernen, als der Gebrauch der Denkmäler. Man darf, um davon überzeugt zu ſeyn, nur den **Pauſanias** leſen. Ein Grieche konnte weder in den Städten noch auf den L a n d ſ t r a ß e n tauſend Schritte gehen, ohne ein wichtiges Denkmal anzutreffen. Die Grabmäler wurden nicht, wie izt geſchieht, an Oerter geſetzt, wo niemand ſich gerne verweilt, und wohin kein Menſch geht, um einen vergnügten Spaziergang zu thun, ſondern an die Landſtraßen, wo ſie niemanden unbemerkt bleiben konnten. In den Städten waren alle öffentliche Pläze, alle Spaziergänge und verſchiedene beſonders dazu aufgeführte Gebäude, mit öffentlichen Denkmälern angefüllt; ſo daß ein Grieche nirgend wohin gehen konnte, da ihm nicht häufige Gelegenheiten zu ſehr ernſthaften und den Geiſt erhöhenden Betrachtungen vorkamen. Von dergleichen edeln und zugleich ſehr angenehmen Veranſtaltungen ſieht man gegenwärtig kaum noch hier und da einige ſchwache Spuren.

* *

(*) Von Denkmählern giebt Nachricht: Diſcours ſur les Monumens publics de tous les ages, et de tous les peuples . . . p. Mr. l'Abbé de Luberſac, Par. 1776. 8. (Eine ganz erträgliche Compilation) — Wie ſie anzugeben ſind, davon han-

delt, unter mehrern, die 5te Abtheil. in des Abt Laugier Anmerkungen über die Baukunſt, S. 161 d. Ueberſ. Lpz. 1768. 8. — Das 7te Kap. des 2ten Bds. S. 253 des Cours d'Architect. von J. Fr. Blondel, Par. 1771. 8. — Der 15te Abſchn. des 3ten Buches im 2ten Th. der Princ. d'Architet. civ. des Militia, S. 282 des Ueberſ. Leipz. 1785. 8. —

Von errichteten Denkmählern ſind, unter mehrern, in Kupfer geſtochen worden: Les Monumens erigés en France, à l'honneur de Louis XV. (welcher vielleicht kein einziges verdient hat) p. Mr. Patte, Par. 1765. f. mit 57 Kupf. — Uebrigens möchte es beynahe Verwunderung erregen, wie H. S. ſich über Mangel ſolcher Denkmähler, wie die Griechen ſie ſo häufig hatten, verwundern können. Läge auch eine der Urſachen dieſes Mangels nicht ſehr handgreiflich in der Verſchiedenheit der Verfaſſungen: ſo würde doch der, durch Eitelkeit und Geldſucht verdorbene, kleinliche, Geiſt der mehreſten neuern Völker, dieſe Erſcheinung zur Genüge erklären. Der größte Theil derſelben iſt nicht gemacht, weder welche zu ſetzen, noch welche zu haben. —

Denkſpruch.

(Redende Künſte.)

Ein kurzer in der Rede beyläufig angebrachter Satz, der eine wichtige allgemeine Wahrheit enthält. Diejenigen, denen lange Erfahrung und ein ſcharfes Nachdenken große Kenntniß der Welt und der Menſchen gegeben hat, pflegen jede vorkommende Sache gegen die ihnen beywohnenden allgemeinen Begriffe und Urtheile, als gegen einen Maaßſtab zu halten, um dadurch entweder ihre Begriffe zu berichtigen, oder das Beſondere in einen allgemeinen Geſichtspunkt zu bringen; und daher entſtehen in ihren Reden dieſe allgemeinen Anmerkungen, davon diejenigen, die wichtig genug ſind, in beſtändigem Andenken behalten zu werden, Denkſprüche genennet werden. Oreſtes findet bey ſeiner Zurükkunſt nach Mycene ſeine Schweſter an einen armen Landmann verheyrathet, der ſich aber gegen ſeine vornehme Gemahlin als ein großmüthiger Menſch aufführet. Der Sohn des Agamemnons, von einem ſo edlen Verfahren gerührt, hält dieſes beſondere Beyſpiel gegen ein allgemeines Vorurtheil, und bricht dabey in dieſe Worte aus: **Wenn werden doch die Menſchen klug genug werden, das Vorurtheil abzulegen, den Adel der Seele aus dem äußerlichen zu beurtheilen** †)? Auf dieſe Art entſtehen die Denkſprüche, indem man das Beſondere, das man gegenwärtig vor ſich hat, gegen das Allgemeine hält, das in den Begriffen und Urtheilen der Menſchen liegt.

Man hat zu allen Zeiten die Denkſprüche als einen wichtigen Theil der redenden Künſte angeſehen, ob ſie gleich auch oft, wegen des übertriebenen Gebrauchs, in Mißcredit gekommen ſind. Suetonius lobt den Auguſtus, daß er den **kindiſchen Gebrauch der Denkſprüche** in ſeiner Schreibart vermieden habe *). Eine Gattung der aſiatiſchen Schreibart, die bey den ſtrengſten Kunſtrichtern eben nicht im beſten Anſehen ſtehet, unterſcheidet ſich durch einen Ueberfluß ſolcher Denkſprüche, die aber in dieſer Art mehr witzig und zierlich, als wichtig und groß waren **).

Daß

†) Eurip. Electra v. 384 f f.

*) Genus eloquendi ſecutus eſt elegans, vitatis ſententiarum ineptiis. Oct. Aug. c. 86.

**) Aſiaticum (genus) adoleſcentiae magis quam ſenectuti conceſſum. Genera

Daß die Sache könne übertrieben werden, und daß gemeine, erzwungene, blos witzige Denksprüche, Fleken der Rede und keine Schönheiten seyen, läßt sich gar leicht begreifen. Allein dieses benimmt der Wichtigkeit der Sache nichts, und kann uns nicht hindern, über den Gebrauch derselben einige Anmerkungen zu machen.

Die Hauptabsicht der schönen Künste geht auf Erwekung lebhafter Vorstellungen, die dauerhafte und zugleich nützliche Eindrüke auf die Gemüther der Menschen machen. Unter diesen Vorstellungen sind ohne Zweifel diejenigen Hauptwahrheiten, die uns auf der einen Seite die wahren moralischen Verhältnisse des Menschen richtig und deutlich abzeichnen, auf der andern Seite die richtigsten Regeln für unser Thun und Lassen angeben, die nützlichsten und zugleich die wichtigsten. Eine blos speculative Kenntniß dieser Wahrheiten ist von geringem Nutzen; sie müssen dergestalt mit dem sinnlichen Gefühl verbunden werden, daß wir die Widersprüche gegen dieselben nicht als Fehler des Urtheils ansehen, sondern als Zerrüttungen der Empfindungen fühlen. Nur die Wahrheiten, die man so empfindet, haben Einfluß auf unsere Handlungen.

Also muß die Wahrheit, die der Leitfaden unsers sittlichen Denkens und Handelns seyn soll, sich in uns, als eine Folge der Empfindungen äußern. Dieses geschieht nur alsdenn, wenn wir lebhafte und richtige Gemählde, von den sittlichen Verhältnissen der Menschen, und den mannigfaltigen Auftritten des Lebens vor Augen haben, und die darinn liegenden allgemeinen Wahrheiten, als in Beyspielen anschauend erkennen. Nun thun Geschichtschreiber, Redner und Dichter, wenn sie nur, wie ihr Beruf es erfodert, wahre Weisen sind nichts anders, als daß sie uns solche Gemählde vor Augen legen. Sollten sie aber dabey versäumen, uns auch, wenn wir stark genug gerührt sind, die Moral derselben, oder die darinn liegenden allgemeinen Wahrheiten, in kurzen und lebhaften Denksprüchen zugleich einzuprägen? Wie könnten sie besser, als auf diese Weise das seyn, wofür sie von den ältesten Zeiten her gehalten worden, Lehrer der Menschen?

Es ist eine Erfahrung, die jeder Mensch von Nachdenken oft muß gemacht haben, daß manche Wahrheit uns lange bekannt gewesen ist, ohne merklichen Eindruk auf uns zu machen, bis wir in einem besondern Fall dieselbe so fühlen, daß sie auf beständig, als eine immer würkende Kraft, in der Seele liegen bleibet. Dieses ist der Fall der wichtigen Denksprüche, wenn sie am rechten Ort angebracht werden, und wenn das Gemählde, dem sie gleichsam zur Aufschrift dienen, vorher recht lebhaft gezeichnet worden.

Man würde sich fälschlich einbilden, daß es jedem Leser könnte überlassen werden, selbst die in den Gemählden liegenden Lehren heraus zu ziehen; denn, nicht zu gedenken, daß nicht jeder Leser dieses zu thun im Stande ist, so dienet auch hier, wie in andern Dingen, das Beyspiel zu einer weit lebhaftern Vorstellung. Wir sind bey lächerlichen und trauri-

gen

Genera autem duo ſunt: unum *ſententioſum* et argutum, ſententiis, non tam gravibus et ſeveris, quam concinnis et venuſtis. Cicero de Clar. Orator. cap. 9.

gen Auftritten, durch das, was wir ſehen und hören, vollkommen zum Lachen oder Weinen vorbereitet, und dennoch lachen oder weinen wir nicht eher, bis wir ſehen, daß andere es thun, und uns gleichſam den Ton dazu angeben; und gerade ſo geht es auch mit der lebhaften Empfindung der Wahrheit, die ebenfalls durch das Beyſpiel ſehr verſtärkt wird.

Man kann alſo die Denkſprüche mit Grund als ſehr weſentliche Vollkommenheiten der Werke redender Künſte anſehen. Wenn in den älteſten Zeiten der Philoſophie der den Namen eines Weiſen verdiente, der einige von ihm gemachte Beobachtungen über das ſittliche Leben der Menſchen, in einen kurzen Denkſpruch faßte, ſo wie die bekannten Sprüche der ſogenannten ſieben Weiſen ſind, wie viel mehr wird der Dichter oder Redner dieſen Namen durch wichtige Denkſprüche verdienen können, da er uns zugleich das Gemählde, an dem wir ihre Wahrheit auf das lebhafteſte fühlen, mit lebendigen Farben vorzeichnet? Dadurch hat **Euripides** verdient, unter den Philoſophen, neben den göttlichen Sokrates geſtellt zu werden.

Es ſind zwar nicht alle Wahrheiten gleich wichtig, doch iſt jede, wenn ſie nur vollkommen richtig und beſtimmt iſt, ſchätzbar: man muß deßwegen nicht verlangen, daß die Denkſprüche lauter erhabene Wahrheiten enthalten ſollen; denn auch die gemeinen, die in dem allgemeinen Gefühl aller Menſchen mit mehr oder weniger Klarheit liegen, werden dadurch wichtig, daß ſie in den Gemüthern würkſam werden. Wie für einen Menſchen, der Brod um den Hunger zu ſtillen kaufen muß, das kleineſte Stük von gangbarem Gelde nützlicher iſt, als ein Stük von weit gröſſerm Werthe, das nicht gangbar wäre, ſo iſt es auch mit den Wahrheiten, von denen die brauchbarſten auch die beſten ſind. Man hat deßwegen mehr auf die gute Art, die Denkſprüche anzubringen, als darauf zu ſehen, daß ſie etwas neues oder ſchwerer zu bemerkendes enthalten; denn man ſagt immer etwas wichtiges, wenn man etwas wahres auf das kräftigſte ſagt. Eine einzige, ſehr einfache Regel, iſt beynahe hinlänglich, den Redner und Dichter hiebey zu führen: wo er irgend an einer Stelle ſeines Werks eine Wahrheit höchſt lebhaft fühlt, da ſage er ſie. Dieſes zeiget ihm nicht nur die Stellen, wo die Denkſprüche gut ſtehen, ſondern auch der gute Ausdruk derſelben wird ihm ohne Mühe beyfallen, wenn er nur ſelbſt lebhaft fühlt. Aber aus jeder Stelle mit Gewalt einen Denkſpruch zu erzwingen, wie man mit dem Stahl Feuer aus einem Stein ſchlägt, iſt der gerade Weg abgeſchmakt zu werden. Die Anmerkung muß aus der Materie, wie eine Blume aus ihrer Knoſpe hervorbrechen, und nicht, wie etwa in ſolchen Blumen, die man den Kindern zum Spielzeug giebt, willkührlich an ſolchen Stellen angehängt ſeyn, wo die Natur ſie niemals hervorbringt.

Die größte Behutſamkeit hierinn hat der epiſche, und noch mehr der dramatiſche Dichter nöthig. Der erſte kann noch hier und da, wiewol auch überaus ſelten, in ſeiner eigenen Perſon ſprechen, und wo er ſelbſt alſo eine Wahrheit ſtark fühlt, ſie als einen Blitz, aus der Stelle, wo ſie gezeuget wird, hervorbrechen laſſen; aber der dramatiſche Dichter läßt nur

andre reden. Da iſt es nicht genug, daß er ſelbſt die Wahrheit in der höchſten Kraft fühle, er muß, um ſie anzubringen, verſichert ſeyn, daß die Perſon, die er einführt, ſie ſo gefühlt und ſo geſagt haben würde. Nicht nur der von Sentenzen überfließende **Seneca** in ſeinen Trauerſpielen, ſondern der große **Euripides** ſelbſt, hat dagegen oft gefehlt; **Sophocles** aber niemals. Man kann es ſowol bey den Griechen, als bey den Römern ſehen, wie bey dem Abnehmen des guten Geſchmaks, die Luſt an Sentenzen immer zunimmt. Sobald man anfängt, den Zwek der Künſte aus dem Geſichte zu verlieren, und mit Gewalt nur gefallen will, ſo bildet man ſich ein, jeder Vers oder jede Periode müſſe ſich durch eine beſondere Schönheit für ſich ausnehmen, und verfällt dadurch in den kindiſchen Geſchmak, die Denkſprüche zum Auszieren zu brauchen, und alles wird zu Sentenzen. Daher, ſagt **Quintilianus**, kommen denn die kleinen und abgeſchmakten Sprüchelchen, die der Materie ganz fremd ſind; denn wie ſollte man ſo viel gute Denkſprüche finden, als Perioden ſind*)? Einige übertreiben die Sache ſo ſehr, daß ihre ganze Rede eine Zuſammenſetzung von Denkſprüchen iſt.

Nirgend wird eine größere Vollkommenheit des Ausdruks erfodert, als bey den Denſprüchen. Kraft und Kürze, Klarheit und Wolklang müſſen da auf das vollkommenſte vereiniget ſeyn; weil ſie ohne dieſe Eigenſchaften die ſchnelle und lebhafte Würkung, die ſie thun ſollen, nicht haben können. Dazu hilft keine Regel: nur das wahre Genie, durch die Wärme der Empfindung lebhaft gereizet, findet, ohne zu ſuchen, die Mittel dazu.

Cicero hat die Gattungen der Denkſprüche in wenig Worten ſehr gut bezeichnet. Zum Unterricht müſſen ſie **ſcharfſinnig**, zum Vergnügen **witzig**, zu Erwekung der Empfindung **ernſthaft** ſeyn*). Sie kommen aber nicht allemal in Form allgemeiner Sätze oder Lehren, ſondern auch als Vermahnungen und Beſtrafungen oder Warnungen vor, wie der bekannte Spruch des **Virgils**: diſcite iuſtitiam moniti nec temnere divos. Es giebt ſehr vielerley Arten der Wendung ſie anzubringen; aber es wäre unnöthig ſich dabey aufzuhalten.

Eine beſondere Gattung machen die luſtigen Denkſprüche aus, die ſcherzhaften Werken eine große Annehmlichkeit geben können. Jederman weiß, was für einen Reiz **La Fontaine** ſeinen ſcherzhaften Fabeln und Erzählungen dadurch gegeben hat; und unſer **Gellert** hat ſich derſelben auch oft ſehr glüklich bedienet. Sie ſind zum Scherzhaften eben ſo wichtig, als die andern zu Werken von ernſthaftem Inhalt, und können das Lächerliche, wie mit einem Brandmal unauslöſchlich, zeichnen. Die poßirliche Sentenz, die **La Fontaine** einem Dummkopf, der da glaubt die Natur zu tadeln zu können, in den Mund legt:

On ne dort point quand on a tant d'eſprit.

kann

*) Inde minuti corruptique ſenſiculi et extra rem petiti: neque enim poſſunt tam multae bonae ſententiae eſſe, quam neceſſe eſt multae ſint clauſulae. Inſt. L. VIII. 1 - 5,
Nec multas plerique ſententias dicunt, ſed omnia tamquam ſententias. Ib.

*) Sunt docendi acutae: delectandi quaſi argutae: commovendi graves. De Op. Gen. Orat. — Eſt vitioſum in ſententia, ſi quid abſurdum, aut alienum, aut non acutum, aut ſubinſulſum eſt. Ibid.

kann uns nie beyfallen, ohne daß wir zugleich über ſolche Narren lachen, dergleichen der Dichter in dieſer Fabel ſchildert. Aber wie in ernſthaften Denkſprüchen nur Männer von einer gewiſſen Stärke der Vernunft und des Genies glüklich ſeyn können, ſo gehört zu den ſcherzhaften eine Originallaune, die vielleicht das ſeltenſte aller Talente iſt.

Des.

(Muſik.)

Der Name, den die Sayte Cis unſers heutigen Syſtems bekommt, wenn ſie als die kleine Terz zu dem Ton B genommen wird. Weil in dem von uns angenommenen Syſtem der Ton B zu Cis ſich verhält wie $\frac{9}{16}$ zu $\frac{243}{512}$, das iſt, wie 1 zu $\frac{27}{32}$, ſo iſt die kleine Terz B - des gerade um ein Comma kleiner, als die reine kleine Terz $\frac{5}{6}$.

Deutlichkeit.

(Schöne Künſte.)

Wir nennen diejenigen Gegenſtände unſrer Erkenntniß deutlich, in denen wir das, was ihre Art oder Gattung beſtimmt, klar unterſcheiden können. Ein Gebäude fällt deutlich in die Augen, wenn ſeine beſondere Beſchaffenheit, wodurch wir es für eine Kirche, oder für ein Wohnhaus, oder für eine Scheune erkennen, uns klar ins Geſicht fällt. Alſo wird durch die Deutlichkeit jeder Gegenſtand für das erkennt, was er iſt, oder ſeyn ſoll, und iſt allzeit etwas relatives, weil man nicht eher von der Deutlichkeit eines Gegenſtandes urtheilen kann, bis man beſtimmt weiß, was er da, wo man ihn ſieht, vorſtellen ſoll. Wenn man in einem Gemählde einen Gegenſtand ſähe, den man für ein Gebäude erkennte, ohne ſagen zu können, was für eine beſondere Gattung des Gebäudes es wäre: ſo könnte dieſer Gegenſtand, ſo wie er iſt, deutlich oder undeutlich ſeyn, nachdem die Natur der Scene, zu der er gehöret, erfodert, daß er entweder als ein Gebäude überhaupt, oder als ein Gebäude einer gewiſſen Gattung erſcheine.

Dieſes leitet uns auf die Bemerkung, daß in den Werken der Kunſt jeder Gegenſtand den Grad der Deutlichkeit haben müſſe, der ihm in der Verbindung, darinn er iſt, zukommt, damit er beſtimmt für dasjenige erkennt werde, was er in dem Werke ſeyn ſoll. Das Gemählde, es ſey eine Hiſtorie, oder eine Landſchaft, giebt das beſte Beyſpiel zur Erläuterung dieſer Anmerkung. In einem hiſtoriſchen Gemählde ſind die Hauptperſonen nicht deutlich genug vorgeſtellt, wenn man nicht gar alles an ihnen ſieht, was dienet, ſie für die Perſonen, die ſie vorſtellen, zu erkennen, und ſie in der Lage und Gemüthsbeſchaffenheit, die aus der Handlung entſteht, zu ſehen. Nebenperſonen können deutlich genug ſeyn, wenn man gleich nicht ſo beſtimmt wahrnehmen kann, wer ſie ſind, und was ſie fühlen: es kann ſogar nach der Abſicht des Mahlers ſchon genug ſeyn, wenn Perſonen nur in dem Grad der Deutlichkeit bezeichnet werden, daß man ſieht, ob ſie ankommen oder weggehen, wenn man auch ſonſt gar nichts beſtimmtes an ihren Perſonen oder Handlungen ſähe.

So muß in einem Werk der Kunſt jeder einzele Theil den Grad der Deutlichkeit haben, der hinlänglich iſt, ihn ſo kennbar zu machen, als er in der Verbindung mit dem Ganzen ſeyn ſoll. Wenn

Homer eine Schlacht beſchreibt, ſo bringt er uns nur wenige Perſonen ſo nahe vors Geſicht, daß wir jede Stellung und Bewegung derſelben beſtimmt ſehen; er thut dieſes jedesmal nur in Anſehung der Hauptperſonen; andre läßt er uns in einer größern Entfernung ſehen, und begnüget ſich uns überhaupt merken zu laſſen, daß ſie tapfer mitſtreiten; noch andre aber rükt er ſo weit aus dem Geſichte, daß wir blos ihre Gegenwart im Streit erkennen, ohne zu bemerken, was ſie dabey beſonders thun. Alſo ſetzt er jeden in das Licht, darinn er ſeyn muß, um die ganze Scene beſtimmt in die Augen fallen zu laſſen.

So macht es auch der Redner, der nur die Hauptvorſtellungen deutlich entwikelt und bis auf einzele Begriffe klar darſtellt, jede andre Vorſtellung aber nur in dem Maaße ihrer Wichtigkeit in einem höhern oder geringern Grad der Deutlichkeit zeiget. Dieſes iſt auch das einzige Mittel, einem aus vielen Theilen beſtehenden Werk im Ganzen die gehörige Deutlichkeit zu geben; ſo daß in der That die Undeutlichkeit einzeler Theile zur Deutlichkeit des Ganzen nothwendig wird. Eine Landſchaft würde keine würkliche Gegend vorſtellen, wenn nicht jeder Gegenſtand nach dem Grad ſeiner Entfernung an Deutlichkeit abnähme; denn eben dieſe Abnahme an Deutlichkeit bewürkt das Gefühl der Entfernung. Und es würde ungereimt ſeyn, an einem in großer Entfernung liegenden Gegenſtand, deſſen beſtimmte Art man wegen des allzugroßen Abſtandes nicht mehr erkennen kann, den Mangel der Deutlichkeit zu tadeln, da dieſer Gegenſtand ſchon dadurch deutlich genug wird, daß er ſichtbar iſt.

Es iſt alſo zu der Deutlichkeit des Ganzen nothwendig, daß die Hauptſachen von den Nebenſachen gehörig unterſchieden, und jeder Theil des Gegenſtandes in das dem Grad ſeiner Wichtigkeit angemeſſene Licht geſetzt werde: weil dadurch allein das Ganze die gehörige Deutlichkeit erhält.

In den Werken der redenden Künſte, die von einiger Weitläuftigkeit ſind; in Erzählungen, Beſchreibungen und in dem lehrenden Vortrag, entſteht die Deutlichkeit überhaupt aus der genauen Abtheilung der Gegenſtände, aus der Ordnung, wie ſie auf einander folgen, und aus der Ausführlichkeit, womit die Hauptvorſtellungen bezeichnet werden; und denn noch insbeſondere aus einer geſchikten Art, das Ende einer Hauptvorſtellung, den Anfang der folgenden, und den Zuſammenhang derſelben, durch einen geſchikten Ausdruk deutlicher zu machen. In dieſem beſondern Punkt eines deutlichen Vortrages können die franzöſiſchen Schriftſteller als Muſter angeprieſen werden. Wie aber überhaupt die Materie abzutheilen und die Theile anzuordnen ſeyen, damit das Ganze deutlich werde, iſt höchſt ſchwer zu ſagen. Die Lehrer der Redner geben hierüber kein Licht; ihre Anmerkungen erſtreken ſich blos auf die Deutlichkeit im Ausdruk einzeler Gedanken, und hauptſächlich nur auf die, welche von der Wahl der Wörter herkommt, wobey wenig Schwierigkeit iſt. Allgemeine Betrachtungen über die Eintheilung oder Gruppirung der Vorſtellung, über die Anordnung derſelben, fehlen in der Theorie der redenden Künſte ganz. Und doch ſind dieſe beyden Punkte beynahe das wichtigſte, was der Red-

ner, der dramatiſche und der epiſche Dichter, wiſſen můſſen.

Die allgemeineſte, aber auch wichtigſte Lehre, die man ihnen hierůber geben kann, iſt dieſe: daß ſie die Anlage ihres Werks nicht eher machen, bis ſie die Materie deſſelben vőllig in ihrer Gewalt haben. Dieſes geſchieht, wenn ſie dieſelbe ſo lang und ſo oft ůberdacht haben, bis ſie ihnen ſo gelåufig worden iſt, daß ſie dieſelbe mit einem Blik ůberſehen kőnnen. Wer einen Menſchen ſo oft und in ſo vielerley Umſtånden geſehen hat, daß er ſich jedes Geſichtzuges, jeder Geberde und Bewegung deſſelben mit Leichtigkeit erinnert, dem wird es unendlich leichter, eine Beſchreibung ſeiner Perſon zu machen, als wenn er ihn nur einmal geſehen håtte. Und ſo verhålt es ſich mit jedem andern Gegenſtand unſrer Vorſtellungen. Wer eine Begebenheit, davon er ein Zeuge geweſen iſt, oft ůberdacht, und ſich jedes Umſtands dabey wieder erinnert hat, daß ihm jedes einzelne darinn, ſo oft er will, wieder beyfållt, der allein kann ſie mit der Deutlichkeit wieder erzåhlen, die nőthig iſt, ſie auch andern deutlich vorzuſtellen. Die vollſtåndige Sammlung aller zu einer Sache gehőrigen Gedanken und die vőllige Beſitznehmung derſelben iſt nicht nur die erſte, ſondern auch die wichtigſte Verrichtung des Kůnſtlers. Hat er dieſes erhalten, ſo wird ihm nach Maaßgebung ſeiner Beurtheilungskraft auch die Eintheilung und Anordnung der Sachen leicht werden. Hat er dieſe, ſo muß er ſich eben ſo bemůhen, die Hauptvorſtellungen beſonders, eine nach der andern lang und vielfåltig zu ůberdenken; denn dadurch erhålt er den dritten zur Deutlichkeit nőthigen Punkt, die Ausfůhrlichkeit der Hauptvorſtellungen.

Ueberhaupt aber můſſen Redner und Dichter die Werke der beſten Mahler in ihrer Anordnung, in den Gruppirungen, und in der ausfůhrlichen Bearbeitung der Hauptgruppen fleißig ſtudiren, und ſich zum Muſter der allgemeinen Deutlichkeit vorſtellen.

Deutſche Schule.

(Zeichnende Kůnſte.)

Obgleich an keinem Orte Deutſchlands eine ſo betråchtliche Anzahl Mahler ſich nach einem einzigen Meiſter gebildet, daß ſie im eigentlichen Verſtande den Namen einer Schule verdienten, und obgleich ůberhaupt die großen deutſchen Mahler keinen ihnen eigenthůmlich zukommenden Charakter haben, ſo pflegen doch einige Auslånder die ganze Zunft der deutſchen Mahler, die deutſche Schule zu nennen.

Zwar hat Deutſchland durch alle Jahrhunderte der mittlern Zeiten, da die Kůnſte ůberall, ſo wie die Wiſſenſchaften im Staube gelegen, allezeit die zeichnenden Kůnſte ſo gut als Italien getrieben: die deutſchen Kayſer und andere große Fůrſten, haben ihre Schlőſſer nach dem Geſchmak der damaligen Zeiten nicht ohne Pracht gelaſſen. Die hohe Geiſtlichkeit ſuchte die Kirchen und Capellen auf das beſte auszuſchmůken. Was man noch hier und da von alter Bildhauerarbeit und von Gemåhlden an Altåren und in den Chőren ſieht, das Schnitzwerk, womit die Dekel der Bůcher, und die gemahlten Anfangsbuchſtaben, womit der Text derſelben ausgezieret worden, zeigen eben keinen geringern Geſchmak an, als die Sachen, die zur ſelbigen

digen Zeit in Italien und andern Ländern verfertiget worden. Aber der Mangel der Geſchichtſchreiber hat auch den Untergang der Namen aller Künſtler der damaligen Zeiten nach ſich gezogen. Die erſten deutſchen Mahler, von denen man Nachricht hat, haben gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts gelebt, von welcher Zeit an Deutſchland bis auf dieſen Tag ohne Unterbrechung allezeit Mahler gehabt, die ſich auch bey auswärtigen Liebhabern einen Namen gemacht haben.

Weil aber ſelten drey oder vier deutſche Mahler von einigem Ruhme aus einer Schule entſtanden, ſind, ſo kann man der deutſchen Schule, die nur uneigentlich ſo genennt wird, keinen beſondern Charakter zueignen. Was einige franzöſiſche Schriftſteller von dem Charakter der deutſchen Mahler ſagen, iſt ein Geſchwätze, das ihrer Unwiſſenheit zuzuſchreiben iſt. Man trifft in den verſchiedenen Werken der deutſchen Mahler den Geſchmak aller Schulen an; denn einige haben ſich in Rom, andre in Venedig, noch andre in den Niederlanden gebildet. Viele aber haben die Regeln ihrer Kunſt aus der Natur ſelbſt geſchöpft.

* *

Zur deutſchen Schule, ob es gleich im Grunde keine eigentliche deutſche Schule giebt, werden gewöhnlich gezählt: Albrecht Dürer († 1528. S. Gedächtniß der Ehren eines der vollkommenſten Künſter, A. D. nebſt deſſen Bildniſſe von Heinr. Conr. Arends, Gött. 1728. 8. — G. Wolfg. Knorrs, hiſtoriſche Künſtlerbeluſtigung, oder Geſpräche im Reiche der Todten, zwiſchen A. D. und Raphael von Urbino, Nrb. 1738. 4. — D. Gottfr. Schöbers Leben, Schriften und Kunſtwerke, Alb. D. Leipz. 1768. 8. — Leben Albr. Dürers, nebſt alph. Verz. der Orte an welchen ſ. Kunſtwerke aufbewahrt werden, von Joh. Ferd. Roth, Leipz. 1791. 8. u. a. m.) — Lukas Kranach (S. ſein Leben von Chriſt in den Act. erud. et cur. vom Jahre 1726. S. 338 — 356. — Hiſtoriſch-kritiſche Abhandlung über das Leben und die Kunſtwerke des berühmten deutſchen Mahlers, L. K. Hamb. 1761. 8. vergl. mit der Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, 8. 83. — Leben des berühmten Mahlers, L. C. Hamb. 1762. 8. † 1553. u. a. m.) — Joh. Holbein (S. ſein Leben, von Carl Patin, vor des Erasmus Encom. Moriae, Baſil. 1676. 4. † 1554.) Chriſtoph Schwarz († 1594.) — Joh. Rotenhammer († 1604.) Ad. Elzhaimer († 1620.) Wilh. Bauer († 1640.) Caſp. Netſcher († 1684.) Abrah. Mignon († 1679.) Maria Sib. Merian († 1717).

Diatoniſch.

(Muſik.)

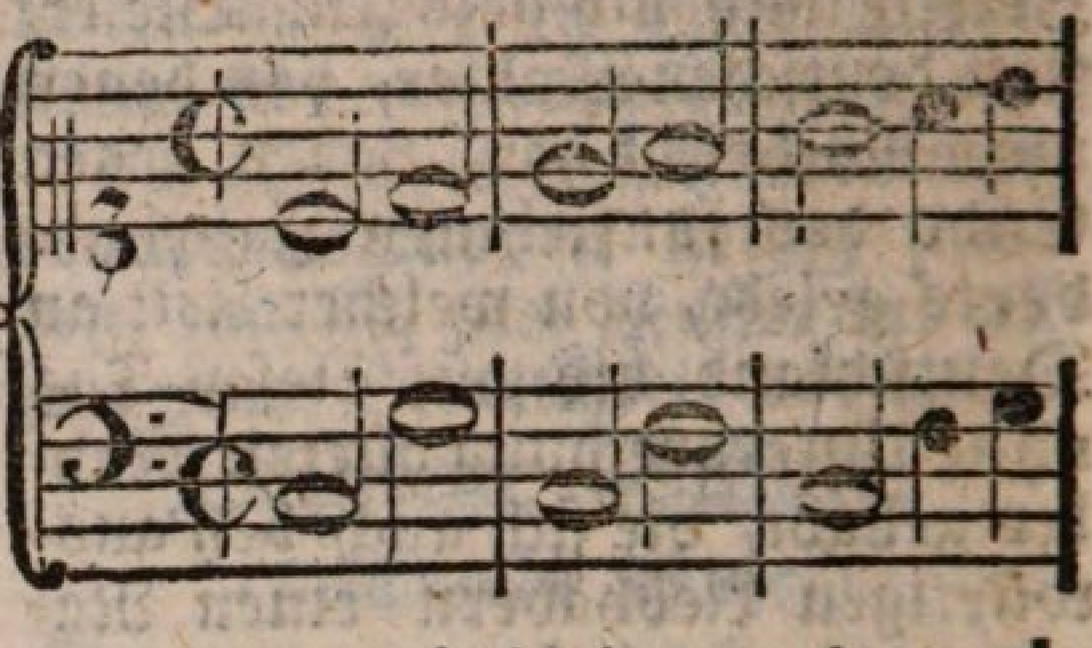
Mit dieſem Wort, das aus der griechiſchen Muſik beybehalten worden, bezeichnet man die Tonleiter, die von dem Grundton bis auf ſeine Octave durch ſieben Stufen herauf ſteiget, von denen zwey halbe, die übrigen ganze Töne ſind. Alſo machen die Töne C, D, E, F, G, H, c, eine diatoniſche Tonleiter. Alle Stufen darinn ſind ganze Töne, außer den zweyen E-F, und H-c, die nur halbe Töne ſind. Die Veränderung der Ordnung in den Stufen, macht keine Veränderung in dem Namen; denn die Tonleiter bleibt diatoniſch, von welchem Ton man auch anfängt, ſo daß auch dieſe Reyhe E, F, G, A, H, c, d, e, eben ſowol eine diatoniſche Octave ausmacht, als die vorhergehende. Eben ſo bleibet der Tonleiter dieſer Name, wenn auch gleich die von den

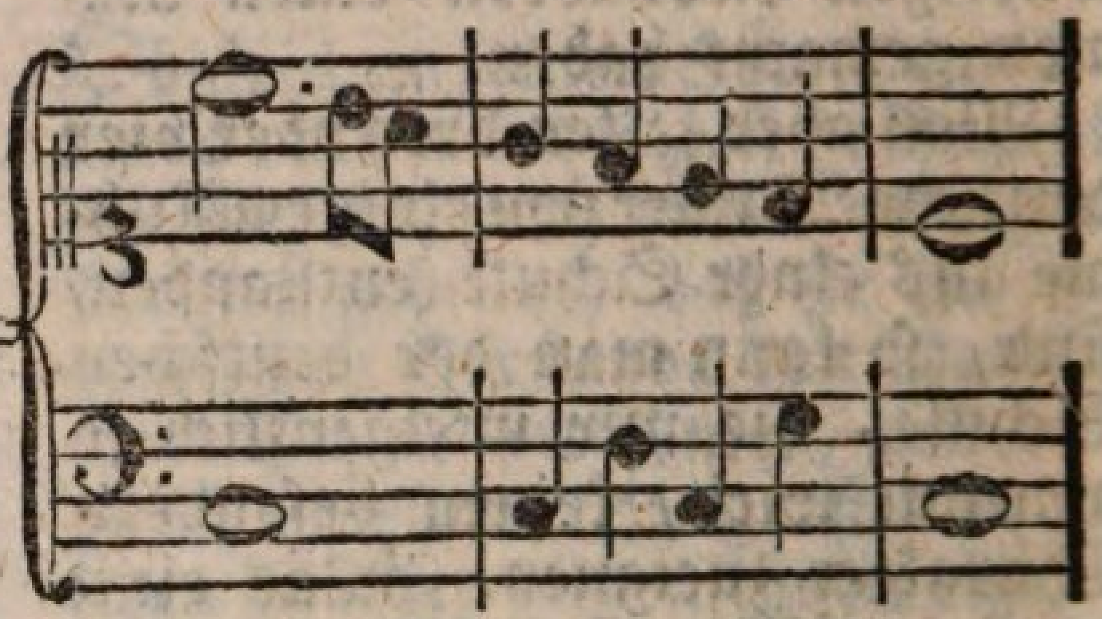
Neuern eingeführten halben Töne darinn vorkommen, wenn nur in der ganzen Octave fünf Stufen ganze, und zwey Stufen halbe Töne ausmachen; ſo daß auch folgende Tonleiter D, E, Fis, G, A, H, cis, d, diatoniſch iſt.

Jeder Geſang, der ſeine Intervalle aus einer ſolchen Tonleiter nimmt, wird ein diatoniſcher Geſang genennt; und da dieſes in der heutigen Muſik faſt allezeit geſchieht, in dem nur in gar wenigen Fällen andre Fortſchreitungen vorkommen, ſo iſt eigentlich unſre ganze Muſik diatoniſch, nur mit der Ausnahme, daß bisweilen einzele **chromatiſche** oder **enharmoniſche** Gänge darinn vorkommen.

Wenn man überall nach einer gleichſchwebenden **Temperatur***) ſingen könnte, ſo wäre der diatoniſche Geſang nur von zweyerley Art, nämlich der **harte** und der **weiche**, weil gar alle harte Tonleitern einander vollkommen gleich wären, ſo wie auch alle weiche einander gleichen würden. Nach jeder andern Temperatur aber hat jeder Grundton eine ihm eigene diatoniſche Leiter, die ſich, wenn man auch auf kleine Abweichungen der Intervalle ſehen will, von jeder andern unterſcheidet†). Indeſſen kommen gar alle diatoniſche Geſänge darinn mit einander überein, daß keine Intervalle darinn vorkommen, die kleiner, als ein halber Ton ſind, und daß der Geſang nie durch zwey hinter einander folgende halbe Töne fortſchreitet.

Der diatoniſche Geſang ſcheinet natürlicher und leichter zu ſeyn, als irgend ein andrer, der durch kleinere Intervalle fortſchreitet, oder der mehrere halbe Töne hinter einander hören läßt; ſelbſt die bloße diatoniſche Tonleiter giebt in der natürlichen Folge ihrer Töne ſowol im Auf- als im Abſteigen, ſchon einen leichten und guten Geſang,





welches bey keiner andern Tonleiter angeht.

Da man aber in der heutigen figurirten Muſik ſelten lang in einem Ton bleibet, indem man den Geſang durch verſchiedene Töne und Tonarten durchführet, ſo wird das Diatoniſche bey den Ausweichungen oft unterbrochen. Nur in den Chorälen, wo keine Ausweichungen geſchehen, wird der ganz reine diatoniſche Geſang ohne Ausnahme beybehalten, und wird deßwegen von **Zarlino** der Diatono-diatoniſche Geſang genennt.

Die Griechen hatten in ihrer Muſik auch eine diatoniſche Tonleiter, die aber von der heutigen etwas unterſchieden iſt. Das diatoniſche **Tetrachord** beſtehet aus drey Intervallen, einem großen halben Ton und zwey großen ganzen Tönen, da in unſrer Tonleiter nirgend zwey große Töne auf einander folgen. Aber auch das diatoniſche Tetrachord der Alten war von verſchiedenen Arten, davon

*) S. Temperatur.

†) S. Intervall.

von **Ptolomäus** ſechs angiebt; **Ariſtoxenus** aber zwey. Das gebräuchlichſte war das, was **Ptolomäus** diatonicum ditonum nennt, deſſen Intervalle waren $\frac{243}{255}, \frac{8}{9}, \frac{8}{9}$; die beyden Arten des Ariſtoxenus waren nach ſeiner Art die Quarte zu theilen von folgenden Verhältniſſen:

das weiche

12. 18. 30. oder $\frac{10592}{10000}, \frac{10902}{0000}, \frac{11547}{10000}$;

das harte

21. 24. 24. oder $\frac{10592}{10000}, \frac{11220}{10000}, \frac{11220}{10000}$.

Von dem Urſprung oder der Erfindung der diatoniſchen Tonleiter iſt im Artikel **Syſtem** geſprochen worden.

(*) Zu der Litteratur dieſes Artikels gehören: Diſcorſo del Diatonico equabile di Tolomeo, von Giov. B. Doni, (†1669.) und Diſc. quale Specie di Diatonico ſi uſaſſe dagli Antichi, e quali oggi ſi pratichi, von ebend. in ſ. W. B. 1. S. 356.

Dichter.

Mit dieſem Namen möchten wir nicht gern ohne Unterſchied alle diejenigen beehren, welche in gebundener Rede geſchrieben oder Verſe gemacht haben.

— Neque enim concludere verſum
Dixeris eſſe ſatis *).

Denn gemeine Gedanken oder Erzählungen in Verſen vortragen, macht ſo wenig den Dichter aus, als die gemeine Sprache reden, einen Redner macht. Man muß aller Urtheilskraft über Gegenſtände des Geſchmaks beraubet ſeyn, um ſich einbilden zu können, daß gemeine und alltägliche Gedanken durch die Einkleidung in Verſe eine ſchönere Rede machen, als wenn ſie nach der gemeinen Art vorgetragen wären; da vielmehr das Gegentheil geſchieht. Eine außerordentliche Sprache, wie die Sprache des Dichters iſt, der in Verſen ſpricht, erfodert nothwendig auch außerordentliche Gedanken, oder Empfindungen, aus denen man begreifen kann, warum die gemeine Art der Rede verlaſſen worden.

Man muß demnach den Charakter des Dichters nicht in der Kunſt ſuchen, die Rede durch wolabgemeſſene und wolklingende Verſe fortzuführen, ſondern in dem Vermögen den Geiſt und das Gemüth durch Vorſtellungen, die einen ganz außerordentlichen Gang der Rede erfodern, zu reizen. „Die Worte und Syllaben in gewiſſe Geſetze zu bringen, und Verſe zu ſchreiben, ſagt Opitz, iſt das allerwenigſte, was in einem Poeten zu ſuchen iſt. Er muß εὐφαντασιωτατος von ſinnreichen Einfällen und Erfindungen ſeyn, muß ein großes unverzagtes Gemüth haben, muß hohe Sachen bey ſich erdenken können, ſoll anders ſeine Rede eine Art kriegen, und von der Erde empor ſteigen **)." Eben dieſe Foderungen macht Horaz, der nur den einen Dichter nennt,

Ingenium cui ſit, cui mens divinior atque os
Magna ſonaturum ***).

Einmal die gebundene Rede, die gewöhnliche Sprache der Dichter, hat etwas ſo außerordentliches und enthuſiaſtiſches, daß man ſie die Sprache der Götter genennt hat: deßwegen ſie auch eine außerordentliche Veranlaſſung haben muß, welche ohne Zweifel in dem Genie und Charakter des Dichters zu ſuchen iſt. Es ſcheinet,

*) Horat. ſerm. I. 4.

*) Opitz von der deutſchen Poeterey.

**) Horat. l. c.

net, daß einerley Lage des Gemüthes Tanz, Muſik, Geſang und Poeſie hervorgebracht habe. Wir werden alſo auf die Entdekung des poetiſchen Genies geleitet werden, wenn wir den wahrſcheinlichen Urſprung dieſer Künſte vor Augen haben *). Wir werden daraus abnehmen können, wie die poetiſche Sprache und die Luſt in abgemeſſenen Verſen zu ſprechen, und aus der Rede einen Geſang zu machen, hat entſtehen können. Will man den Urſprung jener drey verſchwiſterten Künſte begreifen, ſo muß man abnehmen, daß in dem Gemüth Empfindungen oder Vorſtellungen vorhanden ſeyen, die entweder durch ihre Heftigkeit, oder durch einen ſanften, aber die ganze Seele einnehmenden Zwang, oder durch ihre religiöſe oder politiſche Gröſſe, ſich des Gemüths ſo bemächtigen, daß es in eine heftige oder ſanfte Schwärmerey geräth, in welcher die Gedanken und die Empfindungen unaufhaltbar durch die Rede heraus ſtröhmen. Wer auf dieſe Weiſe von Gegenſtänden gerührt wird, und zugleich ein zartes Gefühl für abgemeſſene Bewegung hat, die in der Muſik den Takt und den Rythmus ausmacht, der iſt der Menſch, den die Natur zum Dichter gebildet hat.

Der Grund des politiſchen Genies wird alſo in einer ungewöhnlich ſtarken Fühlbarkeit der Seele zu ſuchen ſeyn, die mit einer auſſerordentlichen Lebhaftigkeit der Einbildungskraft begleitet iſt. Die Eindrüke von Luſt und Unluſt ſind bey dem Dichter ſo ſtark, daß er ſich denſelben ganz überläßt, alle ſeine Aufmerkſamkeit auf das, was in ſeinem Gemüthe vorgeht, richtet, und ihrem Ausbruch einen freyen Lauf läßt; darüber vergißt er die äußern Umſtände, die ihn umgeben, und Gegenſtände der Einbidungskraft würken eben ſo ſtark auf ihn, als wenn ſie ſeine Sinne rührten. Er geräth in eine Schwärmerey, die, nach Beſchaffenheit der Empfindung, die ſie veranlaſſet hat, ſich entweder heftig oder ſanft, ſowol in dem Ton der Stimme, als in dem Strohm der Worte, äußert.

Dieſes lebhafte Gefühl aber iſt zugleich mit einer eben ſo außerordentlichen Vorſtellungskraft verbunden, welche nach dem beſondern Genie des Dichters verſchieden iſt. Er beurtheilet alles nach der ihm eigenen Art, ſieht in dem Gegenſtand, der ihm intereſſant iſt, Beziehungen und Verhältniſſe, die ein geſetzter Sinn nicht würde entdekt, oder kaum würde bemerkt haben.

Die Erzählungen von dem, was die Griechen vor Troja gethan hatten, machten auf Homers Gemüth ſo lebhafte Eindrüke, daß ſeine ganze Seele davon eingenommen wurde. Mit einer außerordentlichen Würkſamkeit des Geiſtes beſtrebte er ſich, Begebenheiten und Thaten, die ihn ſo ſehr reizten, ſich auf das lebhafteſte vorzuſtellen, ſtrengte ſeine Einbildungskraft an, die großen Männer, die den Streit führten, vor ſich zu ſehen, ſtellte ſich ſelbſt vor Troja, zog mit ihnen in den Streit, hörte das Geraſſel der Waffen, fühlte jeden Eindruk, den die Umſtände auf jede dabey intereßirte Hauptperſon machten. Um jeden Eindruk deſto lebhafter zu fühlen, war er itzt Achilles, dann Hektor; redete und handelte, als wenn er itzt würklich in dieſe Perſonen wäre verwandelt worden; itzt mit Heftigkeit und Wuth, dann mit

*) S. Vers; Singen; Tanz; Muſik.

mit Gelaſſenheit. Mit gleicher Leichtigkeit wurde er itzt von dem Intereſſe der Griechen, dann der Trojaner beſeelt. Die Gefahren oder Hoffnungen, in denen er ſich jedesmal befand, reizten jede Fähigkeit ſeiner Seele zur äußerſten Anſtrengung ihrer Kräfte. Wenn er aus ſolchen Entzükungen wieder zu ſich ſelbſt kam, ſo fühlte er eine unwiderſtehliche Begierde, das, was er geſehen und empfunden hatte, wieder zu erzählen, weil er in dieſen Sachen eine Wichtigkeit ſah, die der Größe ſeiner Empfindungen angemeſſen war; er wünſchte alle Stämme der Griechen vor ſich zu verſammeln, um ihnen alles, was er ſelbſt gefühlt hat, mitzutheilen. Dieſer Wunſch begeiſtert ihn aufs neue; und nun fängt er in dem feyerlichen enthuſiaſtiſchen Ton eines Menſchen, der ſeiner Nation die wichtigſten Dinge zu erzählen hat, an.

Dieſe Eigenſchaften, das Feuer der Einbildungskraft, die Lebhaftigkeit des Gefühls, und die unwiderſtehliche Begierde, das, was man ſelbſt ſo lebhaft fühlt, gegen andere zu äußern, ſind die wahren Anlagen zum poetiſchen Genie; ſie können aber auch die Anlagen zu einer fatalen Verwirrung des Gemüths ſeyn, wenn ſie nicht einen ſcharfen Verſtand, eine ſehr geſunde Beurtheilungskraft, und überhaupt eine hinlängliche Stärke des Geiſtes, ſich ſeiner ſelbſt und der Umſtände, darinn man iſt bewußt zu ſeyn, zur Unterſtützung haben. Ohne dieſe Eigenſchaften arten jene in bloße Ausſchweifungen aus. Wie der Mahler, der durch eine natürliche Richtigkeit ſeines Auges und durch eine ſehr lange Uebung eine völlige Fertigkeit in der richtigen Zeichnung beſitzt, mitten im heftigſten Feuer der Einbildungskraft, darinn er ſich ſelbſt vergießt, keinen Pinſelſtrich zieht, der über die Gränzen des richtigen Umriſſes heraustritt, ſo verläßt auch den guten Dichter das richtige Urtheil niemals, obgleich die Lebhaftigkeit des Gefühls das Nachdenken zu unterdrüken ſcheint. Er iſt ſo ſehr gewohnt richtig zu urtheilen, an jedem Ort und bey jeder Gelegenheit das zu ſagen, was ſich ſchiket, jeden Gegenſtand in Beziehungen, die eine geſunde Vernunft beſtimmt, zu ſehen, daß ihn auch denn, wenn er außer ſich iſt, die Vernunft nicht verläßt.

Alſo könnte man in wenig Worten ſagen, der große Dichter ſey ein Menſch von ſtarker und weit ausgebreiteter Beurtheilungskraft, von feinem Geſchmak, von ſehr lebhafter Einbildungskraft und ſtarken Empfindungen. Die ungleiche Miſchung, und die durch vielerley Grade veränderten Verhältniſſe dieſer Eigenſchaften, machen nebſt dem Temperament die Verſchiedenheit des dichteriſchen Genies aus. **Anakreon** iſt in ſeiner Art ſo gut ein Dichter, als Homer: aber des Tejers Seele wird nur von Gegenſtänden einer ſanften Wolluſt gereizt; ſie zünden darinn ein Feuer an, das eine helle Flamme giebt, die ſanft wärmt, ohne zu brennen. Von dieſer Wolluſt trunken ſchwärmet er mit feinem Geſchmak, wie eine Biene auf den bluhmichten Scenen ſeiner leichten Einbildungskraft herum, um überall Honig zu ſaugen: und indem er dieſe angenehme Trunkenheit fühlt, wünſcht er, der ganzen Welt ſein Gefühl mitzutheilen. Der Sänger des Achilles wird vornehmlich von großen Gegenſtänden gerührt. Er ſieht alles in Beziehung auf ſtarke, männliche Tugend, weil er

er ſelbſt einen hohen Geiſt hat, mit patriotiſchem Eifer, mit kriegeriſchem Muth und mit Begierde zu jeder großen und merkwürdigen Unternehmung angefüllt: da er die Menſchen immer von der Seite ihrer größten Stärke anſieht, ſo geräth er bey jedem wichtigen Unternehmen in ein ſtarkes Feuer; ſieht alles auf der ernſthafteſten, oder kühneſten, und wichtigſten Seite an; wird ſelbſt ein Held, ein Patriot, ein Staatsmann. Mit dieſen großen Empfindungen und mit dieſer ſtarken Würkſamkeit verbindet er einen durchdringenden Verſtand, einen unerſchöpflichen Reichthum, die eigentlichen Mittel, zum Zwek zu gelangen, auszufinden, eine lebhafte und mit ſolchem Genie verbundene Einbildungskraft, daß er jede ſinnliche Scene, mit den lebhafteſten Farben, mit Lieblichkeit oder Größe, als ein wahres Gemählde ſichtbar darſtellt. Alſo zeiget er das dichteriſche Genie in ſeiner höchſten Größe.

Mit dieſen Talenten kann ein Menſch ſich ſelbſt zum Propheten, zum Lehrmeiſter und Wohlthäter ſeiner Nation, und ſo gar aller geſitteten Nationen machen; denn unter allen Menſchen von Genie iſt es keinem ſo leicht, ſich um das menſchliche Geſchlecht verdient zu machen, als dem Dichter. Seine lebhafte Phantaſie giebt jedem Gegenſtand einen unwiderſtehlichen Reiz; die Schärfe ſeiner Beurtheilungskraft und die Stärke ſeiner Empfindungen, die er auf das nachdrüklichſte äußert, überzeugen den Verſtand, und reißen das Herz unaufhaltbar fort.

Ihm ſtehen mancherley Wege offen, in das Innere der Seele zu bringen, nachdem es die Umſtände mit ſich bringen; die Epopee, das Drama, die Ode, das Lied und manche andre Geſtalt, in die er ſeine Materie einkleiden kann. Was irgend zum Nutzen der Menſchen entdekt oder geſagt worden; Wahrheiten, Lebensregeln, Muſter der Sitten, der Tugenden, großer Thaten: dieſes alles legt er würkſam in den Geiſt und die Gemüther. Noch nirgend ſind die Menſchen weder ſo verſtändig, noch ſo gut, noch ſo geſittet, als ſie es ſeyn könnten. Alſo ſtehen dem Dichter noch überall Wege offen, ſich um ſie verdient zu machen.

Wer aber dieſes Verdienſt erlangen will, der muß auch jene große Talente, von denen vorher geſprochen worden, auf die edelſte Weiſe anwenden. Er muß ſie als Mittel brauchen, nützlich auf die Gemüther der Menſchen zu würken. Der liebliche Klang der Worte, die angenehmen Bilder der Phantaſie, die lebhafte Rührung der Empfindung müſſen angewendet werden, die Menſchen mit ſanfter Gewalt zur Tugend zu lenken, ihnen jede Pflicht ſüß zu machen, ſie von ihrem wahren Intereſſe zu überzeugen, die unvermeidlichen Schläge des Schikſals zu erleichtern, die Bitterkeit des Kummers zu verſüßen, die Leidenſchaften zu zähmen, die Begierde nach wahrem Ruhm anzufachen. Wie **Orpheus**, mache er wilde Menſchen zahm; wie **Thales**, bringe er die Bürger zur Eintracht und zum willigen Gehorſam der Geſetze; wie **Tyrtäus**, mache er ſie gegen die Feinde des Staats unüberwindlich, und gewinne Schlachten durch ſeine Geſänge; wie **Homer**, werde er der vertraute Lehrer des Staatsmanns, des Helden und jedes Privatmannes. Dieſes ſind die Wege zur Ehrenkrone für Dichter.

Wer

Wer ſich aber begnüget, ſeine poetiſchen Talente blos anzuwenden, unſrer Phantaſie lachende und tanzende Bilder vorzumahlen; Vorſtellungen, die uns keine Pflicht erleichtern, mit Reiz zu bekleiden; den wollen wir zwar als einen guten Geſellſchafter freundſchaftlich unter uns beherbergen, und wie eine Nachtigall, deren Geſang uns beluſtiget, ernähren: aber unſer Vertrauter ſoll er nie werden. Wir werden ſeinen Geſang mit Vergnügen hören, aber einander ins Ohr ſagen, daß es kaum der Mühe werth iſt, eine ſo außerordentliche Sprache anzunehmen, in Entzükung, und ſo gar in eine Art Raſerey zu gerathen, blos um andre zu ergötzen; wir werden eine Vergleichung zwiſchen ihm und dem Solon anſtellen, der vor ſeinen Bürgern auch als ein Schwärmer in einer Art Raſerey erſcheinet, und ihnen eine Elegie vorſingt, dabey aber die große Abſicht hat und auch erreicht, ihnen heilſame und ſehr wichtige Entſchlüſſe beyzubringen*). Wir wollen ihm ſagen, daß auch Werke von großem und ernſthaftem Inhalt, von der Seite der Annehmlichkeit betrachtet, große Vorzüge haben können; daß der lehrreiche Homer,

> Qui, quid ſit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non,
> Plenius ac melius Chryſippo et Crantore dicit**),

reizende Annehmlichkeiten zur Ergötzung der Einbildungskraft habe †).

Wenn wir blos angenehmen Dichtern einen ehrenhaften Platz unter wohlgeſitteten und verſtändigen Menſchen gerne gönnen; ſo erſtrekt ſich dieſes nicht auf diejenigen, die uns mit eben ſo unwitzig als unſittlichen Geſängen, gleich Fröſchen, die aus Sümpfen quaxen, beſchwerlich fallen. Die Zahl ſolcher Undichter iſt ſo groß, daß ſie die Poeſie überhaupt in die Gefahr ſetzen, als etwas verächtliches angeſehen zu werden; ſie ſind es, die der edelſten aller edeln Künſte die ſchweren Vorwürfe zugezogen haben, darüber Opitz klagt, und die noch dieſe göttliche Kunſt drüken. Der Vater der deutſchen Dichter ſagt, daß einige "aus der Poeterey, ich weiß nicht, was für ein geringes Weſen machen, und ſie wo nicht gar verwerfen, doch nicht ſonderlich achten, auch wol vorgeben, man wiſſe einen Poeten in öffentlichen Aemtern wenig oder gar nicht zu gebrauchen, weil er ſich in dieſer angenehmen Thorheit und ruhigen Wolluſt ſo vertiefe, daß er die andern Künſte und Wiſſenſchaften, von welchen man rechten Nutz und Ehre ſchöpfen kann, gemeiniglich hintanſetze. Ja wenn ſie einen gar verächtlich haben wollen, ſo nennen ſie ihn einen Poeten: Wie dem Eraſmo Roterodamo von groben Leuten geſchehen ⸗ ⸗ ⸗ Sie wiſſen ferner viel von ihren Lügen, ärgerlichen Schriften und Leben zu ſagen, und erinnern, es ſey keiner ein guter Poet, er müſſe denn zugleich ein böſer Menſch ſeyn*)." Dieſe Vorwürfe ſchei-

 nen

*) S. Plutarch im Solon.

**) Hor. Epiſt. I. 2.

†) Hà grand' obligazione l'animo mio a quel poeta, a quel dipintore, il quale col arte ſua mi conduce a rimmirar, come con gli occhi propri, la famoſa caduta di Troja, le prodezze d'Achille, o d'Enea, e tanti maravglioſi giri d'Uliſſe ramingo ſul mare. Muratori della perfetta poeſia Lib. I. cap. 14.

*) Opitz von der deutſchen Poeterey im III. Cap. Die Klagen, die der

nen einen groben Unverſtand, oder tollkühne Schmähſucht zum Grund zu haben, ſobald man ſich erinnert, daß **Homer, Sophokles, Euripides** und Männer von dieſer Art, Dichter geweſen ſind; aber was für eine große Liſte von alten und neuen Dichtern könnte man nicht geben, auf die dieſe Beſchuldigung mit Recht kann gelegt werden? Man kann ſowol zur Beſchimpfung der ſchlechten, als zur Ehrenrettung der guten Dichter, nichts nachdrüklichers anführen, als die folgenden Worte eines der feineſten Kenner **). "Ich muß geſtehen," ſagt er, "daß ſchwerlich eine abgeſchmaktere Gattung Menſchen irgend wo zu finden iſt, als die, denen man in den neuern Zeiten, wegen einiger Fertigkeit, woltönend zu ſprechen, wegen eines unüberlegten abgeſchmakten Witzes, und einiger Einbildungskraft, den Namen der Dichter gegeben hat. Der Mann, der den Namen eines Dichters wahrhaftig und in dem eigentlichen Sinn verdienet, der, als ein wahrer Künſtler oder Baumeiſter in dieſer Art, ſo wol Menſchen als Sitten ſchildern, der einer Handlung ihre gehörige Form und ihre Verhältniſſe geben kann, iſt, wo ich nicht irre, ein ganz andres Geſchöpf. Denn ein ſolcher Dichter iſt in der That ein andrer Schöpfer, ein wahrer **Prometheus** unter **Jupiter**. Gleich jenem oberſten Künſtler oder der allgemeinen bildenden Natur, formet er ein Ganzes, wol zuſammenhangend, und in ſich ſelbſt wol abgemeſſen, mit richtiger Anordnung und Zuſammenfügung ſeiner Theile. Er bezeichnet das Gebieth jeder Leidenſchaft, und kennet genau jeder derſelben Ton und Maaß, wodurch er ſie mit Richtigkeit ſchildert; er zeichnet das **Erhabene** der Empfindungen und der Handlung, und unterſcheidet das Schöne von dem Häßlichen, das Liebenswürdige von dem Verächtlichen. Der ſittliche Künſtler, der auf dieſe Weiſe dem Schöpfer nachahmen kann, und eine ſolche Kenntniß der innern Geſtalt und des Baues ſeiner Mitgeſchöpfe hat, wird, wie ich denke, ſchwerlich ſich ſelbſt mißkennen, oder über diejenigen Verhältniſſe unwiſſend ſeyn, die die Harmonie der Seele ausmachen; denn eine niederträchtige Sinnesart macht die eigentliche Diſſonanz und Disproportion aus. Und obgleich nichtswürdige Menſchen auch ihren hohen Ton und natürliche Fähigkeit zu handeln haben können: ſo iſt es doch nicht möglich, daß richtige Urtheilskraft und ſittliches Gefühl ſich da finden ſollten, wo Harmonie und Redlichkeit mangeln."

Es iſt zu wünſchen, daß diejenigen, die das Richteramt im Reich des Geſchmaks auf ſich genommen haben, die Dichter öfterer und ernſtlicher als ſie thun, an die Würde ihres Berufs erinnern. Gar zu oft loben ſie den feinen Witz, den fließenden und angenehmen Ausdruk, ohne darauf zu ſehen, ob dieſe, an ſich zwar angenehme und nöthige Theile der poetiſchen Kunſt, auf eine

der Jeſuit Strada über den Mißbrauch der Poeſie zu ſeiner Zeit führet, ſind auch itzt nicht unzeitig. Adeo deformia et foeda carminum portenta noſtra haec aetas videt; adeo poſtremi quique poetarum luſuenti fluunt hauriuntque de faece, ut ſanctum poetae olim nomen timide jam a bonis uſurpetur, perinde quaſi honeſto ingenuoque viro poetam ſalutari convicio ac dehoneſtamento ſit. Strada Proluſ. Acad. L. I. Prol. 3.

**) S. Shafteſbury Advice to an Author Part. I. Sect. 3.

eine Materie angewendet worden, die Menſchen, denen es nicht blos um angenehmen Zeitvertreib, oder um unbeſtimmte und leicht wieder vorübergehende Aufwallungen der Empfindung zu thun iſt, intereſſant ſeyn können. Es gehört wahrlich viel dazu, dem feineſten und verſtändigſten Theil einer Nation etwas zu ſagen, das auf ſeine Art zu denken und zu handeln vortheilhaften Einfluß habe. Der Dichter, der ſich eines ſolchen Erfolges ſchmeicheln will, muß nothwendig über Menſchen, Sitten, Handlungen und Geſchäfte, entweder ſchärfer und richtiger gedacht haben, als die, für welche er ſchreibt; oder er muß wenigſtens, wenn er ſie darinn nicht übertrifft, dem, was ſie ſchon wiſſen und denken, in ihren Gemüthern einen höhern Grad der Lebhaftigkeit und Würkſamkeit zu geben wiſſen, wenn ſie anders auf ſeinen Geſang hören ſollen. Dazu gehören nicht blos Talente, wenn ſie auch mit jeder zum Ausdruk nöthigen Fertigkeit verbunden ſind; nur eine große Kenntniß des menſchlichen Herzens, eine ſcharfſinnige Beobachtung der Sitten, ein feines und richtiges Gefühl des Guten, und eine geſunde Beurtheilungskraft des Wahren und Falſchen in den Maaßregeln des gemeinen und öffentlichen Lebens, mit jenen zur Kunſt gehörigen Talenten und Fertigkeiten verbunden, machen einen Dichter aus, der gerechten Anſpruch auf die Hochachtung ſeiner Nation machen kann.

Wie die **Dichter zu leſen**, oder bey der Erziehung zu gebrauchen ſind, darüber hat Plutarch eine eigene Abhandlung geſchrieben, Oper. B. 2. S. 14. Frcft. 1620. f. Einzeln herausg. unter mehrern von Potter, Oxon. 1693. 8. Von J. T. Krebs, Lipſ. 1746. 8. Deutſch, von D. Heyde, bey ſ. Perſius, Leipz. 1738. 8. — Von dem, was der **Dichter ſeyn und wiſſen ſoll**, handeln, unter mehrern, folgende Schriften: Il Dedalione, ovvero del Poeta, Dial. von Scip. Ammirato, im 3ten B. ſ. Opuſcoli, Fir. 1590. 4. — De la erudicion poetica por Luis Carrillo y Sotomajor, Mad. 1611. 4. — Del proprio ed ultimato fine del Poeta, di Publ. Fontano, Berg. 1613. 4. — De Moribus Poetar. zwey Diſſertat. von Corn. Diet. Koch, Helmſt. 1701. 4. — In Marmontels Dichtkunſt, das zweyte und 3te Kap. Des talens du Poete und Des etudes du Poete. — In dem Nouvel Eſſai ſur l'art dramatique, Amſt. 1773. 8. das 16te und 17te Kap. Des etudes du Poete; das 18te Du danger de certaines ſociétés pour le poete; das 19te Difficultés à vaincre; das 21te Des idées du poete (vorzüglich mit Rükſicht auf den dramat. Dichter.) — In den neuen Critiſchen Briefen, Zür. 1759 und 1763. 8. der zweyte, von der moraliſchen Sinnesart des Dichters. — Auch gehören im Ganzen noch hieher, Senarius, ſ. Liber de legibus et licentia veter. Poetar. Auct. Chr. Waſe, Oxon. 1687. 4. — Simonides, ſ. De Theologia Poetar. . . Auct. Chr. H. Schmid, Lipſ. 1767. 4. — Ferner, das 12te und 13te Kap. aus des Louis Racine Réflex. ſur la Poeſie, Par. 1747. 12. Si les Muſes rendent heureux ceux qui s'attachent à elles, und Des louanges des Poetes, (das letztere ſehr lehrreich für manche unſrer neuern deutſchen, ſo ſelbſtgefälligen, Dichter) — ſo wie ein Aufſatz im 1ten B. des Gothaiſchen Magazines, 1776. 8. Von dem geringen Glück der deutſchen Dichter. — Pet. Joh. W. Münnich, Ueber den Werth der Dichter, Quedl. 1770. 8. —

Mem. ou l'on examine, s'il eſt vrai que l'on a eu toujours de bons Poetes avant d'avoir de bons proſateurs, p. Mr. Thiebault, in den Nouv. Mem. de l'Acad. de Berlin pour l'année 1766. —

Lebensbeſchreibungen und **Nachrichten** von Dichtern **aller Zeit** und **aller Völker**: Ioa. Pet. Lotichii Biblioth. poetica, in qua non tantum Thraciae et Graeciae, ſed etiam Italiae, Hiſpaniae, Germaniae, Belgii, Galliae, Angliae, Hungariae, Daniae, Poloniae, Bohemiae etc. Poetae celebriores ſingulis Tetraſtichis ſinguli recenſentur, una addita, velut in compendio, eorundem vita, natalibus, et diebus emortualibus, Frcſt. 1625-1628. 8. 4 Th. — Theatr. Poetar. or a compleat collection of the Poets, eſpecially the moſt eminent of all ages . . . . with ſome obſervat. and reflex. upon many of them, by Edw. Philipps, Lond. 1675. 12. 1680. 12. — Jugemens des Savans, ſur les principaux ouvrages des auteurs p. Mr. (Adrien) Baillet, Amſt. 1685. 12. 4 Bde. Mit Zuſätzen und Verbeſſerungen von Monnoye, nebſt dem Anti-Baillet des Menage, und dem Werke des Gibert über die Redner, ebend. 1725. 4. und 12. 8 Bde. oder die letztere in 17 Th. — Biographie der Dichter, von Chrſtn. Heinr. Schmid, Leipz. 1769-1770. 8. 2 B.

Von **griechiſchen** Dichtern allein: Auſſer den einzeln, von ältern und neuern Schriftſtellern abgefaßten, und bey den Werken dieſer Dichter, befindlichen Lebensbeſchreibungen derſelben; und auſſer dem, was in I. A. Fabricii Bibl. Graeca — in Gottl. Chr. Harles Introductio in Hiſt. linguae graecae (S. den Art. **Alten**, S. 123. a) u. d. W. m. beygebracht worden iſt, ſind folgende Sammlungen mir davon bekannt: Vies de quelques anc. Poetes grecs, von Tanaquil Le Fevre, Par. 1655. 12. mit Anmerk. von Reland, Amſt. 1700. 12. im 2ten Bde. der Memoires de Litterature des Salengre und Basle 1776. 12. Lat. im 10ten Bde. S. 740 des Gronovſchen Theſaurus. — Iſtoria de' Poeti greci, e di que' che in greca lingua han poetato, da Lor. Craſſi, Nap. 1678. f. — Lives and characters of the anc. grec. Poets by Baſ. Kennet, Lond. 1697. 8. — Vies des Poetes gr. von Jean B. Millet. — Das Capitel, De Poetis Graec. in D. G. Morhofs Polyhiſtor, (Lib. VII. 2) enthält mehr litterariſche, als biographiſche Nachrichten. —

Von **griechiſchen** und **römiſchen** Dichtern zugleich; Hiſt. Poetar. tam graec. quam latinor. Dial. X. ſcripſ. Greg. Gyraldus, Baſil. 1545. 8. und im 2ten Bde. ſ. W. Baſ. 1580. f. Lugd. B. 1696. f. — Io. Ger. Voſſii, De veter. Poetar. temporibus, Lib. II. Amſtel. 1614. 4. und im 3ten Bde. ſ. W. — Olai Borrichii Diſſertat. V. de Poetis, Hafn. 1676-1681. 4. Frcſt. 1683. 4. Mich. Filitzii Spec. Analect. ad Ol. Borrichii Diſſert. de Poet. Lipſ. 1696. 4. (hat ſich aber nicht blos auf gr. und lat. Dichter eingeſchränkt) — Die, in Bayle's Wörterbuch befindlichen Artikel von gr. und röm. Schriftſtellern, ſind, einzeln, Deutſch, Lübek 1780. 8. erſchienen. — Abrégé des Vies des Poetes, Hiſt. et Orat. Gr. et Lat. qu'on voit ordinairement dans les collèges, p. Mr. Fourre, Par. 1707. 8. — Hiſtor. and critical account of the moſt eminent claſſic authors, in Poetry and Hiſt. by Edw. Manwaring, Lond. 1737. 8. — Biographia claſſica, or the lives and characters of all the claſſic authors, Lond. 1740. 8. 2 B. 1759. 8. 2 B. Deutſch, durch Murſinna, Halle 1767. 8. 2 B. — G. Chrſtn. Hambergers zuverläßi-

ge Nachrichten von den vornehmſten Schriftſtellern, vom Anf. der Welt, bis auf das Jahr 1500. Lemgo 1756-1764. 8. 4 Th. — Lebensbeſchr. der vornehmſten, gr. und röm. claſſiſchen Schriftſteller, Berl. 1763. 8. — Kleine Biographien der Alten, Berl. 1775. 8. — Auch finden ſich Lebensbeſchr. von griechiſchen, lateiniſchen und franzöſiſchen Dichtern, in dem 8ten-12ten Bande der Hiſt. de l'eſprit humain, vom Sabatier, Par. 1766 u. f. 8. —

Von römiſchen Dichtern allein: Auſſer den Nachrichten in I. A. Fabricii Bibl. latina — in Gottfr. Ephr. Müllers hiſtor. krit. Einleitung zu nöthiger Kenntniß .... der alten lateiniſchen Schriftſteller, Dresd. 1747-1751. 8. 5 Th. — in Gottl. Chr. Harles Introductio in Hiſtor. ling. lat. Brem. 1764 und 1772. 8. u. d. W. m. und den, dem Suetonius zugeſchriebenen, bey ſ. Cäſaren gewöhnlich befindlichen, ſo wie den einzeln Ausgaben verſchiedener dieſer Dichter vorgeſetzten Lebensbeſchreibungen derſelben, ſind folgende Sammlungen davon vorhanden: Pet. Criniti, de Poetis latinis, Lib. V. Flor. 1505. f. und in ſ. Opuſcul. Lugd. 1561. 12. S. 613. — Caſp. Sagittarii Comment. de vita et ſcriptis Livii Andronici, Naevii, Ennii, Caecilii Statii, Pacuvii, Attii, Attilii, Lucilii, Afranii, M. P. Catonis, Altenb. 1672. 8. — Lives of the Roman Poets, Lond. 1726 und 1753. 8. 2 B. von Lud. Cruſius; Deutſch durch Chrſtn. Heinr. Schmid, Halle 1777. 8. 2 B. — Connoiſſance des Poetes latins les plus célébres, p. Mr. Alletz, Par. 1756. 12. 2 B. — Vies des Poetes latins, von Jean B. Millet. — In D. G. Morhofs Polyhiſtor wird, im 11ten-14ten Kap. des 4ten Buches, von den römiſchen Dichtern, aber mehr litter. als hiſtoriſch gehandelt. —

Von lateiniſchen Dichtern aus den mittlern Zeiten: Polyc. Leiſeri Hiſtor. Poetar. et Poemat. medii aevii, decem poſt annum a nato Chriſto CCCC Saeculor. ... Hal. 1721. 8. — Lil. Greg. Gyraldi, de Poetis ſuor. tempor. Dial. II. Flor. 1551. 8. und im 2ten B. ſ. W. (S. 552 der Ausg. von 1696.) — Auch handelt das 3te Kap. des 7ten Buches von D. G. Morhofs Polyhiſtor, aber mehr litterariſch, als hiſtoriſch, von ihnen. —

Von den ſicilianiſchen Dichtern: De Poeti Siciliani Libr. I. di Giov. Ventimiglia, nel quale ſi tratta de' Poeti bucolici, o dell' origine e progreſſo della poeſia, nell' Iſola di Sicilia, Nap. 1663. 4. (S. übrigens den Art. Hirtengedicht.)

Von italieniſchen Dichtern: Auſſer den Nachrichten in den allgemeinen biographiſchen Werken, als dem Teatro d'uomini letterati, von Girol. Ghilini, Mil. 1640. 8. Vin. 1647. 4. 2 Th. In den Elogi d'uomini letterati des Lor. Craſſo, Vin. 1666-1668. 4. 2 Th. — In der Bibl. Napoletana di Nic. Toppi, Nap. 1678. f. verbunden mit den Addizione cop. di Lion. Nicodemo alla Bibl. del Toppi, Nap. 1683. f. — In den Scrittori d'Italia ... del C. Giov. Mar. Mazzuchelli, Breſc. 1753-1763. f. 6 B. — In den Vies des hommes et femmes illuſtres d'Italie, depuis le retabliſſement des Sciences et des beaux Arts, Par. 1767. 12. 2 B. von San Severino, Deutſch, unter dem Titel, Italieniſche Biographie, Leipz. 1769-1770. 8. 2 B. — In den Elogi d'Uomini illuſtri des Angel. Febroni, Piſ. 1786. 8. 2 B. und dem ähnlichen, lateiniſchen und größern Werke ebendeſſelben, u. d. m. — auſſer dieſen, ſind nur die Leben der Arcadier in Sammlungen gebracht worden, wovon der Art. Arcadia Auskunft giebt. — und von

den

den dramatiſchen Dichtern der Italiener finden ſich kurze Nachrichten in der Bibl. teatral. Ital. di Sign. Ottav. Diodati, Luc. 1762-1766. 8. 12 Bde. und in dem Theatre d'Italie, p. Mr. Cedors, Par. 1758 u. f. 12. 15 Bde. —

Von ſpaniſchen Dichtern: Auſſer den Nachrichten in des Nic. Antonio Biblioth. Hiſp. vetus, R. 1696. f. 2 B. und ebend. Bibl. Hiſp. nova, ebend. 1672. f. 2 B. finden ſich deren noch, von einigen Dichtern, in Andr. Schottus Hiſp. Bibl. Frcft. 1608. 4. 3 Th. und in dem, vorher bereits angeführten Baillet, und in dem folgenden Werke des Niceron; ſo wie in der Biblioth. Valentina des Joſ. Rodriguez, Val. 1747. f. und in den Eſcritores del Regno de Valencia . . . desde el anno 1238. . . . haſta el de 1747. por Vinc. Ximeno, Val. 1747. f. 2 B. — Etwas umſtändlichere Nachr. von verſchiedenen, enthält der Parn. Eſpan. Mad. 1768-1779. 8. 9 B. —

Von portugieſiſchen Dichtern enthalten Nachrichten: Elogio de Poetas Luſitanas . . . por Jac. Cordeiro, Lisb. 1631. 4. — Laurus Parnaſſea . . . von Ant. Figueira Duram, Ulyſſip. 1635. 8. (beydes Gedichte) — Europa Portugueſa por Man. de Feria y Souſa, Lisb. 1680. f. 3 Bde. — Bibl. Luſit. Hiſtor. Crit. e Cron. . . . por Diejo Barboſa Machado, Lisb. 1741-1752. f. 3 B. — Auch ſind die berühmteſten portugieſiſchen Dichter noch von Ant. dos Reys, in einem, bey ſ. Epigr. Lib. V. Lisb. 1728. 4. befindlichen, lateiniſchen Gedichte, Enthuſ. poet. genannt, beſungen — und in dem 2ten St. der Olla Potrida vom J. 1779. S. 246 handelt ein Auſſ. von den portugieſiſchen Dichtern. —

Von franzöſiſchen Dichtern, und zwar von den Troubadours: Vies des plus célébres et anc. Poetes provenſeaux . . . p. J. Noſtradamus, Lyon 1575. 12. Ital. durch Giov. Giudice, ebend. 1575. 12. und mit Verbeſſerungen und Zuſ. durch Crescimbeni, als der 2te B. ſ. Comment. intorno alla Storia della volgar Poeſia, R. 1710. 4. und bey den folgenden Ausg. dieſes Werkes; einzeln, ebend. 1722. 4. (Daß das Werk ſehr fabelhaft iſt, wird allgemein eingeräumt; allein es wird dem ungeachtet noch von den franzöſiſchen Litteratoren, beſonders bey der Geſchichte des Drama, als Autorität gebraucht.) — Hiſt. litter. des Troubadours, Par. 1774. 12. 3 B. Auch finden ſich noch Nachrichten von verſchiedenen in der Hiſt. de la Provence, von Ceſ. Noſtradamus, Lyon 1714. f. und in der Hiſt. gen. de Provence . . . Par. 1777-1784. 4. 3 B. im 2ten B. S. 381. und im 3ten S. 437. — Von eigentlich franzöſiſchen Dichtern: Auſſer den allgemeinen biographiſchen Werken: als: Les hommes illuſtres qui ont paru en France pendant un ſiècle . . . p. Ch. Perrault, Par. 1696-1700. f. 2 B. mit K. 1701. 8. 2 B. — Mem. pour ſervir à l'hiſt. des hommes illuſtres dans la republique des lettres, von Jean P. Niceron, Par. 1730-1748. 12. 12. 43 Th. in 42 B. wovon die erſtern 24 deutſch, durch Sig. J. Baumgarten, Fr. Eberh. Rambach und Chr. Dav. Jani, Halle 1749-1777. 8. erſchienen ſind. — Vies des hommes illuſtres de la France, Par. 1736 u. f. 12. 26 Bde. von Caſtr. d'Aubigny, Gabr. Louis Perau und Turpin, finden ſich dergleichen Lebensbeſchreibungen vorzüglich, in dem Tableau hiſtorique des gens de lettres ou Abrégé chronol. et crit. de l'hiſtoire de la litterature françoiſe, depuis ſon origine jusqu'au XVIII ſiècle, p. l'Abbé de Longchamp, Par. 1768. 12. 6 B. Deutſch, Halle 1770 u. f. 8. — Hiſt. litter.

des

des Femmes franc. . . . . Par. 1770. 8. 5 Bde. — L'année franc. ou Vies des hommes qui ont honoré la France, p. Mr. Manuel, Par. 1789. 12. 4 B. (Dichter, Mahler, Bildhauer und Künſtler aller Art.) — Necrologe des hommes célébres de la France, Maſtr. 1764 u. f. 12. bis jezt 7 B. — und ganz eigentlich liefern dergleichen, der 9te und f. Bände der Bibl. franc. p. l'Abbé Goujet, Par. 1710-1756. 12. 18 Bde. — Deſcription du Parnaſſe franc. p. Mr. Titon du Tillet, Par. 1726. 12. verbunden mit dem Parnaſſe franc. von ebend. Par. 1732-1755. f. 3 B. mit K. — Annales poetiques, ou Almanac des Muſes, depuis l'origine de la poeſie franc. P. 1776 u. f. 38 B. 12. — Und von den dramatiſchen Dichtern finden ſich dergleichen noch in verſchiedenen, bey dem Art. Drama angezeigten Schriften. —

Von engliſchen Dichtern: Auſſer den allgemeinen biographiſchen Werken, als Biogr. Britannica, or the Lives of the moſt eminent perſons, who have floriſhed in Great Britain and Ireland, Lond. 1747-1760. f. 6 B. Deutſch, durch Baumgarten und Semler, Halle 1754-1770. 8. 10 Th. Das Original ſehr verm. durch Andr. Kippis, Lond. 1778 u. f. f. bis jezt 4 B. — The brittiſh Plutarch, Lond. 1762. 12. 12 B. — Deutſch, Züll. 1764 u. f. 8. 6 B. — Biographical Dictionary, L. 1762-1766. 8. 12 Bde. — A biographical hiſtory of England from Egbert the Great, down to the revolution, by J. Granger, Lond. 1769-1774. 4. mit Inbegriff des Supplements 5 Th. ebend. 1776. 8. 4 Th. — Biographia literaria, by J. Berkenhout, Lond. 1777. 4. — auſſer dieſen ſind von dergleichen Lebensbeſchreibungen folgende Sammlungen vorhanden: Lives of the moſt famous engliſh Poets . . . from the time of K. William the Conqueror to the reign of K. James II. by W. Winſtanley, Lond. 1687. 8. — Momus triumphans, Lond. 1687. 4. Eben dieſes Werk, unter dem Titel: A new Catalogue of engl. Plays, Lond. 1688. 4. und endlich mit der Aufſchrift: Account of the Engliſh dram. Poets, or ſome Obſervat. and rem. on the lives and writings of all thoſe that have publiſhd either Comedies, Traged. etc. in the Engliſh tongue, by Ger. Langbaine, Oxf. 1691. 8. Fortgeſ. und erweitert unter dem Titel: The poetical regiſter: or the Lives and characters of all the engliſh Poets with an account of their writings, by G. J. (Giles Jacob) Lond. 1719. 8. 2. B. — A compleat Catalogue of all the Engliſh Poets, by Ch. Gildon, Lond. 1720. 8. Eben daſſelbe, vermehrt, unter der Aufſchrift: Hiſtor. account of the lives and writings of the eminent engliſh Poets, whether heroic, epic, lyric, elegiac etc. Lond. 1733. 8. 2 B. mit K. — The Muſes Library, or a Series of engliſh Poetry from the Saxons to the reign of K. Charles II. cont. the lives and characters of all the known writers in the intervall . . . Lond. 1732. 8. — Theatrical records . . . Lond. 1750. 8. (von dramat. Dichtern.) — Lives of the Poets of Great Britain and Ireland, by Mr. Cibber and other hands, Lond. 1753. 8. 5 B. (Johnſon behauptet, daß der eigentliche Verf. Robert Shiels geweſen, und daß Cibber nur den Namen hergegeben.) — Der 2te Th. des Companion to the playhouſe, Lond. 1764. 8. 1782. 8. beſteht aus einem alphabetiſchen Verzeichniß der dramat. Dichter. — Hiſtor. krit. Nachrichten von dem Leben und den Werken einiger merkwürdigen

gen engliſchen Dichter, Lübeck 1764. 8. — Lives of the moſt eminent engliſh Poets, with critic. obſervat. on their works, by S. Johnſon, als Vorreden zu der, im J. 1779 erſchienenen Sammlung der beßten engl. Dichter in 60 B. geſchrieben; aber auch einzeln, in 8 B. kl. 8. und 4 B. gr. 8. abgedruckt. Deutſch, die beyden erſten Bände, Alt. 1780-1781. 8. (Das Werk veranlaßte allerhand Kritiken in England, als Remarks on D. Johnſon Lives . . . 1782. 4. The Art of criticism exemplified in D. J. Lives 1789. 8. A Dial. between D. J. and D. Goldſmith 1785. 4. in ſchlechten Verſ. u. d. m. beſonders glaubten Miltons und Grays Verehrer, daß J. gegen dieſe ſehr parteiiſch geweſen.) — Auch finden ſich noch Lebensbeſchr. engl. Dichter, in der brittiſchen Bibliothek, Leipz. 1756-1767. 8. 6 Bde. — Ingleichen gehören noch hieher die Hiſtorical Memoirs of the Iriſh Bards, by Joſ. C. Walker, Lond. 1786. 4.—

Von **holländiſchen** Dichtern: Catal. der neederlandſchen Toonelſpeldichtern, Amſt. 1743. 8. —

Lebensbeſchreibungen von **deutſchen** Dichtern: Auſſer den Nachrichten von ihnen in Melch. Adami Vit. Germanor. Philoſoph. Poetarum etc. qui ſec. ſuper. et quod excurrit, floruerunt, Heidelb. 1615. 8. u. d. W. m. liefern dergleichen: Spec. Diſſertat. . . de Poet. germanis hujus ſaeculi praecipuis. Add. ſunt et poetriae et poetaſtri, auct. Erdm. Neumeiſter (Lipſ.) 1695. Witt. 1708. 4. — Diſſertat. de nobilibus Germanor. Poetis, auct. Th. Burkhardo, Reg. 1715. 4. — Von einigen alten Poeten, welche in deutſcher Sprache etwas geſchrieben, ein Brief von Bernh. Pez, in der Hiſtorie der Gelehrſamkeit unſerer Zeiten, Th. 9. S. 983-1003. — Io. Sig. Iohnii Parnaſſi Sileſiaci ſ. Recenſ. Poetar. Sileſiacor. Cent. II. Vratisl. 1728-1729. 8. 2 St. — Ch. H. Schmids Nekrolog, oder Nachr. von dem Leben und den Schriften der vornehmſten, verſtorbenen deutſchen Dichter, Berl. 1785. 8. 2 Th. — L. Meiſters Characteriſtik deutſcher Dichter . . . Zür. 1785-1787. 8. 2 B. mit K. — De Poetis Germ. eroticis medii aevi Diſſertat. Ier. Iac. Oberlin, Arg. 1786. 4. — Auch finden ſich dergleichen in dem Leipziger Muſenallmanach auf das J. 1782. — Und von "Deutſchlands galanten Poetinnen" hat G. Chr. Lehm, Frankf. 1715. 8. Nachricht gegeben. — Von den geiſtlichen Liederdichtern, ſ. den Artikel **Lied**. —

Dichtkunſt. Poeſie.

Die Kunſt den Vorſtellungen, die unter den Ausdruk der Rede fallen, nach Beſchaffenheit der Abſicht den höchſten Grad der ſinnlichen Kraft zu geben. Der Dichter hat dieſes mit dem Redner gemein, daß er vermittelſt der Rede in andern gewiſſe Vorſtellungen erweket; aber die beſondre Art, wie jeder ſeinen Zwek zu erreichen ſucht, macht den Unterſchied zwiſchen der Beredſamkeit und Dichtkunſt. Der Redner behandelt ſeinen Stoff als ein Menſch, der ſich beſitzet, der ſieht, beurtheilet und empfindet, was vor ihm liegt; der Dichter wird von ſeinem Gegenſtand lebhafter gerühret, er wird davon ſo hingeriſſen, daß er in Begeiſterung oder doch in eine Träumung geräth, in welcher ſeine Phantaſie freyer und lebhafter würket. Daher kommt es, daß er ſeinen Gegenſtand anders ſieht, als andre Menſchen, daß ihm das Vergangene und Zukünftige, als gegenwärtig, das blos Eingebildete, als würklich **vorhanden** vorkommt,

kommt, daß ſeine Vorſtellungskraft durch die geringſte Veranlaſſung eine Menge Nebenbegriffe aufwekt, die ihn eben ſo lebhaft rühren, als die, welche unmittelbar in ſeiner Materie liegen. Die Rede des Dichters wird alſo ihrem Inhalt nach ſinnlicher, und an Materie reicher; er miſchet unter das würklich vorhandene viel eingebildetes, dem er den Schein des würklichen giebt; die Vorſtellungen haben weniger Zuſammenhang, als in dem Vortrag des Redners. Nicht nur die Materie wird durch dieſe ungleiche Art, wie der Redner und Dichter jeder von derſelben gerührt wird, ſehr verſchieden behandelt; es zeiget ſich auch natürlicher Weiſe eine eben ſo große Verſchiedenheit in beyder Ausdruk. Der Ton des Redners, ſo ſtark, ſo nachdrüklich und pathetiſch er auch wird, iſt doch immer der Ton eines Menſchen, der weiß, was er ſpricht; aber der Ton des Dichters iſt durchaus, und da, wo er blos ſanft fließt, ſchwärmeriſch und durch abgemeſſene Schritte, durch mehr Klang und Muſik von dem Ton der gemeinen Rede unterſchieden; es iſt der Ton eines Menſchen, der, von ſeiner Materie ungewöhnlich davon ſpricht, deſſen Worte, wenn es auch gemeine Worte ſind, wenigſtens in dem Ton das Gepräge einer tiefen Rührung der Seele haben. Auch der Ausdruk des Redners iſt von des Dichters ſeinem ſtark unterſchieden. Jener nimmt ihn aus der gewöhnlichen Sprache der Menſchen, dieſer findet den gemeinen Ausdruk ſelten ſtark genug; ungewöhnliche Figuren und Verſetzungen, kühne Metaphern, Bilder, die dem anſchauenden Erkenntniß mahlen, was der Redner dem Verſtand entwikelt, ſind des Dichters gewöhnliche Mittel zum Ausdruk.

Auf dieſe Weiſe muß nothwendig die Rede des Dichters von des Redners Rede, ſowol in der Materie, als in der Form, dem Ausdruk und dem Ton ganz verſchieden werden: und deswegen theilet ſich die Kunſt der Rede in die zwey Hauptäſte, die Beredſamkeit und die Dichtkunſt.

Der Grund der Dichtkunſt iſt in dem Genie des Dichters zu ſuchen, und die verſchiedenen Zweige derſelben, oder die Gattungen der Gedichte, entſtehen ſowol aus der beſondern Art des dichteriſchen Genies, als aus den beſondern Veranlaſſungen dazu. Von jenem iſt in dem vorhergehenden Artikel geſprochen worden; von dieſem aber wird in dem Artikel **Gedicht** gehandelt. Demnach bleiben uns hier allgemeine Betrachtungen über die Dichtkunſt, ihre Anwendung und Würkung übrig.

Der Gegenſtand der Dichtkunſt, oder die Materie, die ſie bearbeitet, iſt jede Vorſtellung des Geiſtes, die klar genug iſt, unter den Ausdruk der Rede zu fallen, und intereſſant genug, die Gemüther der Menſchen einzunehmen. Sie ſcheinet einen weitern Umfang zu haben, als die Beredſamkeit. Dieſe muß das Intereſſante ihres Stoffs in der Materie ſelbſt ſuchen, da der Dichter durch die Wärme ſeiner Empfindung, Lebhaftigkeit ſeiner Einbildungskraft, und den ſonderbaren Geſichtspunkt, in welchen ihn ſeine Laune ſetzet, auch den ſchlechteſten Stoff intereſſant machen kann. Der Geſang einer Nachtigall, ſogar eines Inſekts *), kann ihn ſo reizen, ſeine Einbildungskraft und ſein Herz ſo erwärmen, daß er in

*) S. Anakreons Ode auf die Cicada.

in die angenehmſte Schwärmerey von ſanften Empfindungen zärtlicher Art geräth, und manch liebliches Bild der Phantaſie vor ſeinen Augen ſieht; dieſes reizt ihn, durch einen dieſer Empfindung angemeſſenen Geſang auch uns in den angenehmen Gemüthszuſtand zu ſetzen, darinn er ſich befindet. So bildet der Dichter durch ſein Genie einen ſchlechten Stoff, den der Redner ungebraucht laſſen muß, zu einer angenehmen Materie, und dem, der ſchon an ſich ſelbſt reich iſt, giebt er durch ſeine eigene Gedanken, Phantaſien und Empfindungen, einen Ueberfluß an jeder Art von Kraft. Was hat nicht Homer bey Vorſtellung der Belagerung von Troja gefühlt, und **Klopſtok** bey dem Leiden und dem Tode Jeſu? Nichts ſcheinet ſo geringe, das die Dichtkunſt nicht intereſſant machen, und nichts ſo groß, das ſie nicht noch weit mehr vergrößern könne. Denn eigentlich zeiget der Dichter ſeinen Gegenſtand nicht, wie er in der Welt vorhanden iſt, ſondern wie ſein fruchtbares Genie ihn bildet, wie ſeine Phantaſie ihn ſchmüket, und was ſein empfindungsvolles Herz noch dabey empfindet, läßt er uns mit genießen. Wir ſehen durch ihn mehr die Scenen, die ſeine Phantaſie und ſein Herz beſchäfftigen, als Scenen der Natur. Alſo wird einem Dichter, deſſen Kopf und Herz merkwürdig ſind, der geringſte Stoff Gelegenheit zu einem guten Werk: aber allemal wird er ihn nach der Stimmung ſeines Charakters wählen; der einen großen und ernſthaften, der einen lieblichen; der einen traurigen, und der einen fröhlichen. Aber in dieſer Wahl hat er, wenn ihn Verſtand und Ueberlegung nicht verläßt, eine genaue Rükſicht auf die, die ſeine Geſänge hören ſollen. Nicht jeder außerordentliche Zuſtand ſeiner Einbildungskraft oder ſeines Herzens iſt ihm wichtig genug, um ihn auf dem Dreyfuß des Apollo der Welt zu entfalten; ſowol ſeine eigene Ehre, als das, was er der Geſellſchaft, darinn er lebt, was er den Menſchen überhaupt ſchuldig iſt, leitet ſeine Wahl, und dadurch verſichert er ſich der Hochachtung und Dankbarkeit ſeiner Zeitgenoſſen und der ſpäteſten Nachwelt.

Dieſes ſind die Würkungen der Dichtkunſt auf den Dichter. Nicht weniger wichtig ſind die, welche ſie auf die Gemüther der Menſchen hat, die ihm ein aufmerkſames und empfindliches Ohr leihen. Wenn nach einer alten ſehr richtigen Bemerkung das Wort, das aus dem Herzen entſtanden iſt, wieder in die Herzen dringt, ſo iſt der Dichter ein Meiſter über die Herzen der Menſchen. Nicht nur die Gedanken und Bilder ſelbſt, die er vorlegt, tragen das Gepräge eines empfindſamen Herzens: auch der Ausdruk und der Ton der ganzen Rede beſtätigen es, und laſſen es uns unmittelbar empfinden. Die unerforſchliche T i e f e des menſchlichen Herzens zeiget ſich auch darinn, daß bisweilen Vorſtellungen, die ſehr oft ohne alle Würkung vor uns vorübergegangen, blos durch eine glükliche Wendung, ſelbſt nur durch den Ton der Worte, in denen ſie uns wieder vorkommen, die Kraft gewinnen, ſich der ganzen Seele zu bemächtigen. Lieder, die nichts enthalten, als was man ſchon tauſendmal ohne Kraft gedacht und empfunden hat, thun oft eine erſtaunliche Würkung *), blos weil ſie den Ton getroffen haben, der alle Sayten der Seele in Bewegung

*) S. Lied.

wegung bringt. Keine Ueberlegung, keine Kunſt iſt vermögend, uns die Vorſtellungen an die Hand zu geben, die in jedem beſondern Fall in dem Gemüthe das bewürken, was wir zu bewürken wünſchen. Aber der Dichter, deſſen tieffühlendes Herz itzt von einem Gegenſtand durchdrungen iſt, äuſſert ſeinen Gemüthszuſtand auf eine Weiſe, die uns in dieſelbe Empfindung ſetzet. Fühlt er itzt ſelbſt einen unüberwindlichen Muth, ſo flößt er auch uns ihn ein; iſt er von harten Schlägen des Schikſals getroffen ſtandhaft, ſo werden wirs mit ihm; fühlet er warme Empfindungen der Rechtſchaffenheit, ſo wärmet er auch unſre Herzen mit derſelben Gluth; ſehen wir ihn mit der freudigſten Erwartung dem Tod entgegen gehen, ſo erlöſcht auch in uns die Liebe zum Leben. Alſo kann die Poeſie jede Triebfeder der Seele in Würkſamkeit ſetzen, und mit zauberiſcher Kraft über die Herzen der Menſchen herrſchen. Dieſe Würkung hat ſie nicht nur denn, wenn ſie von feiner Kunſt und tiefforſchender Critik unterſtützt wird: blos Natur und Genie ſind dazu ſchon hinlänglich. Die Dichter ſcheinen noch immer die größten zu ſeyn, die die Natur zu Dichtern gemacht, ehe die Kunſt dem Genie ſich zur Gehülfin angeboten hat *).

Eine ſo wichtige Kunſt verdiente in der genaueſten Verbindung mit Religion und Politik zu ſtehen. Die menſchliche Natur iſt großer Dinge fähig, obgleich der Menſch ſelten große Dinge thut. Die Dichtkunſt, von Religion und guter Politik geleitet, kann das Große, das in ihm liegt, würkſam machen. Wenn nach der Meinung eines der größten Philoſophen alle Künſte unter der Aufſicht und den Befehlen der Politik ſtehen ſollten **), ſo würde die Dichtkunſt mit ihrer Schweſter der Beredſamkeit, als die wichtigſten, vorzüglich die Aufmerkſamkeit der Geſetzgeber verdienen. Dieſes iſt auch in den ehemaligen Zeiten, und ehe die falſche Politik aufgekommen, die meiſten Geſetze zum einſeitigen Vortheil der Regenten zu lenken, vielfältig geſchehen. Die jüdiſchen Könige hatten Propheten, eigentliche Nationaldichter an ihrer Seite, und manche andre Könige oder Geſetzgeber waren entweder ſelbſt Dichter, oder hatten zum Dienſt der Politik Dichter bey ſich. Man weiß, was für einen anſehnlichen Rang bey den verſchiedenen Celtiſchen Völkern die Barden gehabt haben. Aber itzt bemühet man ſich mehr diejenigen Künſte zu ermuntern, und in ihren verſchiedenen Würkungen zu lenken, die einem Volke das Uebergewicht der Macht und des Reichthums zu geben ſcheinen. Die göttliche Kunſt die Gemüther der Menſchen zu lenken, den Verſtand mit Vorſtellungen und das Herz mit Empfindungen zu erfüllen, aus deren vereinigter Würkung die Seele ihre wahre Geſundheit und Stärke bekommt, wird dem Zufall überlaſſen. Wol dem Dichter, der auch unberufen, durch das himmliſche Feuer, das die Muſe in ſeiner

*) La poeſie populaire et purement naturelle a des naivetés et des graces, par où elle ſe compare à la principale beauté de la poeſie parfaite ſelon l'art: comme il ſe void és villanelles de Gaſcogne et aux chanſons, qu'on nous rapporte des Nations, qui n'ont cognoiſſance d'aucune ſcience, ni même d'écriture. Montagne. Lib. I. Chap. 54.

**) S. Ariſtot. Ethicor. L. I. c. 2.

ner Seele angezündet hat, unſern Geiſt erleuchtet und unſer Herz erwärmt, daß wir für jedes Schöne und Gute empfindſam werden; der durch ſeine reizende Geſänge heilſame Wahrheiten und liebenswürdige Empfindungen würkſam macht.

Der Urſprung der Dichtkunſt iſt unmittelbar in der Natur des Menſchen zu ſuchen. Jedes Volk, das ſich zu irgend einer Cultur der Vernunft und der Empfindungen herauf zu ſchwingen gewußt, hat ſeine Dichter gehabt, die keinen andern Beruf, keine andre Veranlaſſungen gehabt, was ſie ſtärker, als andre gedacht und empfunden, unter ſinnlichen Bildern und in harmoniſchen Reden ihnen vorzuſtellen, als die Begierde, die jede edle Seele fühlt, andern das Gute, davon ſie durchdrungen iſt, mitzutheilen. Ohne Zweifel ſind die erſten Dichter jeder Nation Menſchen von gröſſerm Genie und wärmern Empfindungen, als andre, geweſen; Menſchen, die in ihrem Verſtand Wahrheiten und in ihrem Herzen Empfindungen entdeket, deren Wichtigkeit ſie lebhaft gefühlt, und aus Liebe für ihre Mitbürger auszubreiten geſucht haben. Man hat auch in den Geſchichten der Völker, ob ſie gleich nie bis auf den Zeitpunkt, da Vernunft und Empfindung ſich zu entwikeln angefangen haben, heraufſteigen, Spuren, daß die älteſten Dichter verſchiedener Nationen Lebensregeln und Maximen, die ſie entdekt und deren Wichtigkeit ſie lebhaft gefühlt haben, dem Volke zur Lehre in wolklingenden Säzen vorgetragen.

So bald dieſer erſte Keim der Dichtkunſt die Menſchen auf die Mittel, nützliche Wahrheiten durch einen angenehmen Vortrag auszubreiten, aufmerkſam gemacht hatte, entdekten ſie auch, daß außer dem gut abgemeſſenen Fall der Worte, die gute Einkleidung, der feurige Ausdruk der Gedanken, und lebhafte Bilder, eine ähnliche Würkung thun, und ſo wurde nach und nach die poetiſche Sprache entdeket und gebildet. Vermuthlich ſind die erſten poetiſchen Verſuche überall blos einzele Verſe, wie unſre meiſte Sprüchwörter, oder kürze aus zwey oder drey Verſen beſtehende Säze, geweſen. Als die Kunſt zunahm, erfand man Mittel, durch Allegorien und Fabeln das Volk zu lehren; Geſetze und was zur Religion gehörte, wurden in dieſe neue Sprache eingekleidet, und man hörte bald Lieder den patriotiſchen Muth zu ſtärken. Die edelſten Seelen von lebhaftem Genie wurden, blos durch die Muſen ermuntert, Lehrer und Anführer ihrer Mitbürger, und ſo wurde die Dichtkunſt zur Lehrerin und Führerin der Menſchen. Manche Nation erkannte den Nutzen dieſer Kunſt auf die Gemüther zu würken ſo lebhaft, daß ſie die glüklichen Menſchen, die ſie beſaßen, mit beſondern Vorzügen belohnten; und ſo kam die Ordnung der Propheten oder Barden auf.

Die wahre Geſchichte der Dichtkunſt nur von einem einzigen Volke, wäre ohne Zweifel zugleich die Geſchichte dieſer Kunſt bey jeder andern Nation, und gewiß ein wichtiger Theil der allgemeinen Geſchichte des menſchlichen Genies: aber ſie fehlt überall. Am meiſten weiß man von dieſer Geſchichte, in ſo fern ſie die Griechen betrifft. Man kann ſie in vier Hauptzeiten eintheilen, nach eben ſo viel Geſtalten, in denen ſie ſich gezeiget hat. Die erſte Zeit, von welcher alle Nach-

rich-

richten fehlen, iſt die, darinn ſie angefangen hat aufzukeimen, da ihre Werke Sittenſprüche, oder auch ſehr kurze Aeußerungen irgend einer aufwallenden Leidenſchaft geweſen, die tanzend geſungen worden. In dieſer Zeit war ſie noch keine Kunſt; wer etwa bey einer Verſammlung ein auſſerordentliches Feuer der Einbildungskraft fühlte, der reizte die andern zu unförmlichem Geſang und Tanz, bey welchen der Gegenſtand der Leidenſchaft in hüpfenden Worten angezeiget wurde. So äußern ſich gegenwärtig bey den noch nicht geſitteten Völkern in Canada die erſten Verſuche in Muſik, Tanz und Poeſie. Einige ſcharfſinnige Männer haben in der moſaiſchen Geſchichte der erſten Menſchen Spuhren ſolcher unförmlichen Geſänge entdeket. **Ariſtoteles** ſcheinet eben dieſen Begriff vom Anfang der Kunſt gehabt zu haben, und nennt dieſe erſten Verſuche αὐτοσχηδιασματα *) oder Werke, die aus Inſtinkt, ohne Abſicht, entſtanden ſind.

Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß ſchon in dieſer Zeit die poetiſchen Verſuche Spuhren von dem verſchiedenen Charakter der drey Hauptgattungen, des lyriſchen, des epiſchen, und des dramatiſchen Gedichts, gezeiget haben. Die Karre des **Theſpis** iſt noch nicht ſehr weit von dieſen rohen Geſtalten der entſtehenden Dichtkunſt entfernt; dennoch verſichert **Plato**, daß die erſten Verſuche der Tragödie ſehr weit über die Zeiten des **Theſpis** heraufſteigen **). Das lyriſche ſcheinet natürlicher Weiſe die älteſte Gattung zu ſeyn, da es durch den Ausbruch der Leidenſchaften verurſachet worden, und die Luſtbarkeiten, die jedes wilde Volk nach einem glüklichen Streit anſtellt, können auch Spuhren der nachher entſtandenen epiſchen Poeſie gezeiget haben.

Auf dieſe erſte Zeit folgte, vermuthlich nach einer langen Reyhe von Jahren, die zweyte, in welcher die ſcharfſinnigſten unter den **Autoſchetiasmatiſten**, oder den durch Inſtinkt gebildeten Poeten, über die Form und Würkung der erſten Verſuche nachgedacht, und nun aus Abſichten, entweder ſich ein Anſehen unter dem Volke zu geben, oder daſſelbe nach ihrem Willen zu lenken, oder würklich aus väterlicher Zuneigung, ihm Kenntniß und Sitten beyzubringen, ſowol den Inhalt, als den Vortrag nach überlegten Regeln eingerichtet. Die Dichter dieſer zweyten Zeit ſcheinen Lehrer, Geſetzgeber, Häupter und Führer der Völker geweſen zu ſeyn. In dieſe Zeiten möchte man, wiewol vielleicht ſchon etwas ſpät herunter, die erſten Dichter ſetzen, die von den Griechen nahmhaft gemacht werden, und deren Geſänge unter der Nation aufbehalten worden. **Orpheus** beſang in dieſer Zeit die **Coſmogonie** oder den Urſprung der Welt, und ſein von den Aegyptiern gelerntes Syſtem der Theologie. **Muſäus**, ſein Schüler, beſang in der Redart der Orakel, (in dunkeln Hexametern) denſelben Inhalt. **Eumolpus** faßte die Geheimniſſe der Ceres in ein Gedicht, und

*) Poetic. c. 4.

**) Plato in dem Geſpräche Mĭnos. Ἡ δε Τραγῳδια ἐςι παλαιον ἐνθαδε, ὐχ, ὡς οἰονται, ἀπο Θεσπιδος ἀρξαμενη, ὐδ᾽ ἀπο Φρυνιχου. Ἀλλ᾽ εἰ θελεις ἐννοησαι πανυ παλαιον αὐτο εὑρησεις ὀν της δε της πολεως εὑρημα.

trug darinn alles vor, was damals Moral, Politik und Religion vorzügliches hatten. **Thamyris** beſang den Krieg der Titanen, ein allegoriſches Werk über die Schöpfung. Man kann die Dichter dieſes Zeitpunkts einigermaßen mit den Propheten des jüdiſchen Volks vergleichen. Aus dieſer Zeit haben ſich verſchiedene Werke unter den Griechen lang erhalten, ſind aber nicht bis zu uns gekommen.

Die dritte Zeit der Dichtkunſt iſt die, da ſie angefangen, als eine zu einer beſondern Lebensart gehörige Kunſt angeſehen zu werden, da die Sänger einen beſondern Stand ausmachten, und ſonſt nichts, als Sänger waren. Man könnte dieſe Zeit, die Zeit der Barden nennen. Dieſe waren berufene oder gedungene Sänger, die an den Höfen der Häupter der damaligen kleinen Völkerſchaften gehalten wurden, wie **Phämius** am Hofe des **Ulyſſes**, und **Demodokus** am Hofe des **Alcinous**. Sie ſangen bey feſtlichen Zuſammenkünften, ſowol zum Vergnügen als zum Unterricht der Geſellſchaften, Lieder von allegoriſchem Inhalt über die Götterhiſtorie, oder von heroiſchem über die Thaten der Helden. Sie ſcheinen zugleich die Freunde und Rathgeber der Großen, die ſie unterhielten, geweſen zu ſeyn. Dergleichen Sänger ſollen von uralten Zeiten her, bis nahe an unſre Tage, von den Häuptern der ſchottiſchen Stämme unterhalten worden ſeyn. An das Ende dieſer Zeit, oder allenfalls an den Anfang der folgenden ſetzen wir den **Homer**.

Die vierte Zeit iſt die, da durch Abſchaffung der königlichen Regierung in den meiſten Stämmen der Griechen, eine mehrere Gleichheit unter den Menſchen eingeführt worden, und keine Großen mehr da waren, die Barden oder Sänger an ihren Höfen hielten. Da ſcheinet es abgekommen zu ſeyn, die Sänger als Menſchen von einem beſondern Stand, oder von beſondrer Lebensart zu betrachten. Aber die Geſänge der Barden waren noch übrig und wurden geſungen. Weſſen Genie ſich gegen die Dichtkunſt lenkete, der wurde ein Dichter, ohne von jemand dazu beſtellt zu ſeyn, und vermuthlich, ohne die ihm ſonſt gewöhnliche Lebensart aufzugeben; man legte ſich, wie noch itzt unter uns geſchieht, auf die Dichtkunſt, entweder blos beyläufig aus unwiderſtehlichem Trieb des Genies, oder um ſich einen Namen zu machen.

Man kann die Dichter dieſer Zeit in zwey Claſſen eintheilen. Ein Theil arbeitete zum Dienſt der Religion, der Philoſophie und Politik; ein andrer blos zu ſeinem Vergnügen; und dieſe machten damals die Claſſe der Menſchen aus, die itzt unter uns den Namen der **witzigen Köpfe**, oder wie man ſie in Frankreich nennt, der **ſchönen Geiſter** bekannt ſind. Die erſtern ſahen die Dichtkunſt aus dem edlen Geſichtspunkt, als eine Lehrerinn der Menſchen an, die ihnen als Philoſophen, oder Menſchen, die das Glük hatten, über ſittliche und politiſche Angelegenheiten richtiger als der große Haufen zu urtheilen, und weiter hinaus zu ſehen, dienen konnte, Vernunft und bürgerliche Tugend allgemeiner auszubreiten. Sie faßten die durch Nachdenken erlangte Weisheit in Gedichte, die ſie, ohne andern Beruf, der Welt mittheilten, wie **Heſiodus**, **Aeſopus**, **Solon**, **Epimenides**, **Simonides** und andre; oder auf Veranlaſſung des

Staa-

Staates, bey feyerlichen Gelegenheiten verfertigten, wie **Aeſchylus, Sophokles, Euripides, Pindar** und andre. Dieſe haben die künſtliche Poeſie auf den höchſten Gipfel der Vollkommenheit gebracht. Jene witzigen Köpfe aber, **Anakreon, Sappho, Alcäus** und viele andre, haben, zuerſt die Dichtkunſt blos zum Vergnügen, zur Beluſtigung der Einbildungskraft und des Witzes angewendet. Seit der Zeit muß man ſich die Dichtkunſt, ſo wie die **Venus**, unter zwey Perſonen, einer himmliſchen und einer irdiſchen, vorſtellen; jene von erhabener, dieſe von buhleriſcher Schönheit.

So lange Griechenland ſeine Freyheit genoß, und die vorzüglichſten Genies ihren Gedanken und Empfindungen freyen Lauf laſſen konnten, erhielt ſich die Dichtkunſt auf der Höhe, auf welcher ſie allen Künſten vorzuziehen iſt. Als aber mit der Freyheit auch die großen Empfindungen der bürgerlichen Tugend unterdrükt worden, mußte nothwendig auch die Dichkunſt ihre beſte Kraft verlieren. Es war nun nicht mehr darum zu thun, die Menſchen geſittet und tugendhaft zu machen. Durch die Ueppigkeit der Höfe unter den Nachfolgern Alexanders, ſchweifte man ſchon über die natürlichen Sitten hinaus, und Tugend wurde unnütze oder gar ſchädlich. Die Regenten, vornehmlich die **Ptolemäer** in Aegypten, beruften die witzigſten Köpfe an ihre Höfe, nicht mehr wie ehemals, als Barden, auch nicht als Philoſophen und Rathgeber, ſondern blos als Perſonen von angenehmen Talenten, die man zu guten Geſellſchaftern brauchen konnte. Dieſes zeugte ein neues Geſchlecht der Dichter, die nicht blos aus Temperament, wie Anakreon, noch aus edler Ruhmbegierde, wie Sophokles und ſeine Zeitverwandten, ſondern aus Mode, oder den Großen zu gefallen, oder durch die niedrigere Gattung des Ehrgeizes, die man Ruhmſucht nennt, gereizt, die Kräfte ihres Genies an den verſchiedenen Dichtungsarten verſuchten. Unter dieſe gehören **Callimachus, Theokritus, Apollonius** und viele andre, deren Schriften zum Theil noch vorhanden ſind. Dieſe waren alſo Schriftſteller von der Art, wie ſie noch itzt Mode ſind, und ſuchten als ſolche, nicht etwa ihren Zeitverwandten nützlich zu ſeyn, ſondern durch ihre Talente berühmt zu werden; und mit ihnen fieng das ſilberne Zeitalter der Dichtkunſt an.

Man muß geſtehen, daß ſie, ob ſie gleich nur aus Nachahmung Dichter waren, die Art der wahren Originaldichter ſehr gut nachgeahmt haben. Sie ſtehen deßwegen unmittelbar nach den beſten Originaldichtern, und können als Muſter für die Neuern angeſehen werden. Aber nach ihnen kam die griechiſche Dichtkunſt allmählig in Verfall, und ſank immer tiefer, wiewol ſie noch bis in die Zeiten der römiſchen Kayſer beträchtliche Reſte ihrer ehemaligen Schönheiten behalten hat.

Es wäre für dieſes Werk zu weitläuftig, die verſchiedenen Zeiten der Dichtkunſt andrer Völker aufzuſuchen. Ihr Urſprung und ihre verſchiedenen Schikſale ſind, da ſie von dem Genie der Menſchen abhangen, das im Grund immer daſſelbe bleibt, ohngefehr überall einerley. Nur die verſchiedenen Geſtalten der deutſchen Dichkunſt dürfen hier nicht ganz übergangen werden.

Man weiß zuverläßig genug, daß die alten Deutſchen ihre Barden gehabt, obgleich itzt keine Spuhr von ihren Geſängen mehr übrig iſt. Die Geſänge **Oßians**, eines alten caledoniſchen Barden, von denen wir nicht ohne einiges Recht auf unſre Barden ſchließen können, laſſen uns vermuthen, daß es den deutſchen Bardengeſängen weder an dem Feuer, wodurch die Heldengedichte ſich der Herzen bemächtigen, noch auch bey andern Gelegenheiten an Größe und Schönheit ſittlicher Empfindungen gefehlt habe. Aber freylich war ihre Sprache weder ſo biegſam, noch ſo reich, noch ſo wolklingend, als die Sprache des Volkes, dem die Natur vor allen andern Völkern die Feinheit des Geſchmaks und Anmuthigkeit in den Empfindungen in ſo vollem Maaße verliehen hat. So weit das griechiſche Clima an Lieblichkeit das, ſo unter einem weit nördlichern Himmel liegt, übertrifft, ſo weit mag Homers Sprache und Einbildungskraft die übertroffen haben, die in den deutſchen Bardengeſängen vorgekommen. Man ſieht an den älteſten Ueberbleibſeln der deutſchen Sprache noch gar wenig von Wolklang und periodiſcher Einrichtung. So hatten auch die Religion und die Sitten der alten Deutſchen ſehr wenig von der Annehmlichkeit der Religion und der Sitten der glüklichen Völker, die ehemals unter dem griechiſchen Himmel wohnten.

Nach den Barden, die vermuthlich durch Einführung des Chriſtenthums abgekommen ſind, ſcheinen andre, vielleicht doch von den Häuptern der deutſchen Stämme dazu aufgemunterte Dichter gekommen zu ſeyn, die zwar nicht mehr die unter ihren Augen verrichtete Heldenthaten beſungen, aber doch das Andenken älterer Begebenheiten und perſönliche Verdienſte verſtorbener Männer ihren Zeitverwandten zur Nacheiferung in Geſängen vorgetragen haben. Der Anfang des bekannten alten Geſanges auf den heiligen **Anno**, welcher allem Anſchein nach eine Geburt des 13ten Jahrhunderts iſt, giebt uns zu erkennen, wovon die Dichter der kurz vorhergehenden Zeiten geſungen haben. **Wir hörten öfter (ſagt der Dichter) von alten Begebenheiten ſingen, wie ſchnelle Helden gefochten, wie ſie feſte Schlöſſer zerſtöhrt, wie ſie Friede und Bündniß gebrochen, wie viel reiche Könige umgekommen. Nun iſt es Zeit, daß wir an unſer eigen Ende denken** *). Es läßt ſich vielleicht aus dieſer Stelle auch ſchließen, daß Gedichte von geiſtlichem Inhalt damals eben noch nicht gewöhnlich geweſen, da der Dichter ſeinen Inhalt dem, wie es ſcheinet, gewöhnlichen kriegeriſchen Inhalt der gemeinen Gedichte entgegen ſetzet. Wenn man von dem Werk, deſſen ſo eben erwähnt worden iſt, auf den damaligen Zuſtand der deutſchen Dichtkunſt ſchließen kann, ſo hat es dieſen alten Dichtern weniger an poetiſchem Genie und an lebhafter Einbildungskraft, als an einer mehr ausgearbeiteten Sprache gefehlt. Indeſſen ſieht man doch itzt, ſeit dem der unermüdete Eifer unſers um die deutſche Litteratur und den guten Geſchmak unſterblich verdienten **Bodmers**, die Maneßiſche Sammlung

*) Wir horten je dikke ſingen
Von alten dingen
Wi ſnelle helide vuhten
Wi ſie veſte burge brechen
Wi ſich lieb in vuiniſcefle Schieden,
Wi riche Künige al zegiengen.
Nu iſt cihe daz wir dencken
Wi wir ſelve ſulin enden.

lung ans Licht gebracht und durch den Druk ausgebreitet hat, daß in dem zwölften und dreyzehnten Jahrhundert die blühendſte Zeit der deutſchen Dichtkunſt geweſen iſt. Die Kayſer aus dem ſchwäbiſchen Haus haben ohne Zweifel viel dazu beygetragen, daß feinere Sitten, Geſchmak und eine große Liebe zur Dichtkunſt unter dem deutſchen Adel ziemlich herrſchend worden. Die aus dieſen Zeiten übrig gebliebenen Gedichte ſind in großer Anzahl. Nur die Maneßiſche Sammlung *) enthält Lieder von 130 Dichtern, darunter viele vom höchſten Rang ſind, als **Kayſer Heinrich, König Conrad, König Wenzel von Böhmen**, viele Marggrafen und Fürſten. Es fällt dabey in die Augen, daß damals die Dichtkunſt einen großen Theil des Vergnügens der Höfe ausgemacht habe.

Und zwar nicht eine Dichtkunſt, die als eine fremde Waare griechiſchen oder lateiniſchen Urſprungs, blos zum Vergnügen der Höfe herumgeboten worden, ſondern eine Dichtkunſt, die aus den Sitten, aus der Denkungsart und aus den herrſchenden Empfindungen der damaligen großen Welt entſprungen iſt, die alſo ganz natürlicher Weiſe einen eben ſo unmittelbaren Einfluß auf die Gemüther der Menſchen haben mußte, als die ehemaligen Geſänge der Barden, obgleich von einer ganz andern Art. Denn in dieſem ſchönen Zeitpunkte Deutſchlands herrſchten die höflichſten und galanteſten Sitten, die zärtlichſten Empfindungen ſowol der Liebe, als der Freundſchaft und Gefälligkeit, feine Maximen der Ehre, der Tapferkeit und eines edlen Betragens gegen Lehnsherren, gegen Fremde, gegen das ſchöne Geſchlecht, gegen Männer von Talenten, gegen Freunde und Feinde. Nach dieſem Ton war der Geiſt der damaligen Dichter geſtimmt, welche Gedanken und Empfindungen, die der Umgang mit der größern Welt ihnen zuerſt gegeben, durch ihr Genie verſchönert, in angenehmen Geſängen wieder mittheilten. Es ſcheinet, daß damals, wenigſtens in Oberdeutſchland, kein Hof geweſen, an dem nicht Dichter gelebt haben. **Bodmer** ſagt ſehr angenehm von dieſem ſchönen Zeitpunkt der Dichtkunſt:

> Hier iſt ein poetiſches Land, das die Gabe vom Himmel empfangen
> Dichter in ſeinem Schooß zu erziehen.
>
> Kein anmuthig Gefield liegt zwiſchen dem Rhein und der Limmat,
> Da nicht ein Dichter die Minn' und den May ſang.

Und von der Muſe Helikons ſagt er in Beziehung auf dieſe Zeit:

> Ihr dient ein fürſtliches Volk von Graven, Werthen und Frien,
> Der Ausbund des allemanniſchen Bluts.
>
> Sie ſangen einſt um das Geſeid des Rheins, der Donau, der Elbe,
> An Schwabens, an Oeſtreichs und Thüringens Hof.

Damals war die Dichtkunſt, nicht wie itzt, ein Zeitvertreib weniger empfindſamer Menſchen, deren Genie durch die Schönheit der griechiſchen und römiſchen Dichter, die ſie zufälliger Weiſe durch die Schulgelehrſamkeit kennen gelernt, zur Nachahmung gereizt worden; ſie war, wie ſie ihrer Natur nach ſeyn muß, ein aus den Sitten der Zeit entſtandenes und auf dieſelben wieder zurükwürkendes

*) Sammlung von Minneſingern aus dem Schwäbiſchen Zeitpuncte CXL Dichter enthaltend etc. Zürich bey Orell und Compagnie, 1758. 4. 2 Theile.

würkendes Geſchäfft. Die erwähnte Sammlung der Minneſinger enthält zwar meiſtens Lieder von galantem Inhalt: aber dieſe Materie war nicht der einzige Stoff der damaligen Dichtkunſt. Wir haben auch daher noch Werke von verſchiedenen andern Dichtungsarten; Fabeln, moraliſche Gedichte und einige von epiſchem Inhalt und ritterlichen Thaten*). Ueberhaupt ſcheinet es, daß die Dichtkunſt dieſes Zeitpunkts ganz in dem Geſchmak der provenzaliſchen Dichter geweſen, deren Werke noch häufig in den franzöſiſchen Bücherſammlungen vorhanden, und von denen **Johann von Noſtradam**, ein Bruder des bekannten Propheten, viel Nachrichten herausgegeben hat. In den epiſchen Gedichten dieſer Zeit hat man Mühe ſich über das A b e n t h e u e r l i c h e, das darinn herrſcht, w e g z u ſ e t z e n, auch herrſcht der Aberglaube in voller Stärke darinn; aber weder die Charaktere der handelnden Perſonen, noch das Genie der Dichter können uns gleichgültig bleiben.

Mit dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts nahm die ſchwäbiſche Dichtkunſt ſtark ab, in der Mitte deſſelben war ſie ſchon ſehr ſchlecht, und der gute G e ſ a n g gieng unter. Weder der Haufe der im funfzehnten Jahrhundert entſtandenen Meiſterſänger, noch die Verfaſſer der ungeheuren dramatiſchen Stüke des letztgedachten Jahrhunderts, verdienen in der Geſchichte der Dichtkunſt einen Platz. Aber die Kirchenverbeſſerung hatte angefangen auf einen Zweig der Dichtkunſt einen günſtigen Einfluß zu haben. Man hat aus dieſer Zeit geiſtliche Lieder, die völlig die Sprache und den Ton haben, der dieſer Gattung zukommt, nur ſind ſie unter der großen Menge ganz ſchlechter ſo einzeln, daß ſie keine Epoche in der Geſchichte der deutſchen Dichtkunſt machen können, die man von den Zeiten der ſchwäbiſchen Dichter an bis in das ſechzehnte Jahrhundert, obgleich eine unzählbare Menge Reimer in dieſe Zwiſchenzeit fallen, für erloſchen anſehen kann.

Die Sitten und der Geſchmak der Nation ſcheinen der Dichtkunſt entgegen geweſen zu ſeyn; man fand mehr Gefallen an theologiſchen Unterſuchungen, als an ſchönen Gegenſtänden der Einbildungskraft und der Empfindung. Die beyden Straßburger **Johann Fiſchart** und **Sebaſtian Brand**, die am Ende des funfzehnten und Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts gelebt haben, beydes Männer von wahrem Genie, machten keinen Eindruk auf ihre Zeitverwandten, und ihr Beyſpiel beweiſt hinlänglich, daß die Sitten und der Geſchmak der damaligen Zeiten ſchlechterdings nichts gehabt, das der Dichtkunſt günſtig geweſen. Die große Welt hatte das Gefühl dafür verloren; ſie gerieth dem Pöbel in die Hände*), und ward von ihm ſo gemißhandelt, wie ſie noch in den Schriften **Hans Sachſens** ausſiehet.

In der erſten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts e r ſ c h i e n **Martin Opitz**, den die neuern Dichter Deutſchlands für den Vater der erneuerten Dichtkunſt halten. Er hatte nicht nur das Genie eines Poeten, ſondern auch hinlängliche Kenntniß der Alten um

*) Eines der beträchtlichſten iſt das, was Bodmer unter dem Titel: Chriemhilden Rache 1757. herausgegeben hat.

*) S. Sammlung critiſcher, poetiſcher und andrer geiſtvoller Schriften, 7 St. S. 54.

um es auszubilden, und Geſchiklichkeit die Sprache dem ſtarken und richtigen Ausdruk der Gedanken zu unterwerfen, und doch wolklingend zu ſeyn.

Nach einer ſo langen Barbarey, in welche die deutſche Dichtkunſt verſunken geweſen, hätte dieſer große Dichter nicht nur durch ſein Beyſpiel andre Köpfe zur ächten Poeſie wieder ermuntern, ſondern der Nation ſelbſt einen Geſchmak daran geben können. Aber weder das eine noch das andre erfolgte. Faſt noch ein ganzes Jahrhundert hindurch, nachdem Opitz ſo ſchöne Proben von ſtarken Gedanken, von einer natürlich fließenden und dabey ſehr nachdrüklichen Sprache gegeben, ſah Deutſchland eine Menge ſchlechter Dichter, die weder durch ihre Materie noch durch ihre Schreibart die geringſte Aufmerkſamkeit verdienten. Und obgleich in dieſer Zeit hier und da einzelne Spuhren des ächten poetiſchen Geiſtes, wie z. B. in den kleinen Arbeiten eines **Logau** und eines **Wernike** erſchienen, ſo bedekte doch auf der einen Seite ein falſcher und abentheuerlicher, auf der andern ein pöbelhafter Geſchmak die ganze deutſche Litteratur.

Erſt gegen die Mitte des itzigen Jahrhunderts drang das Genie einiger wahrhaftig ſchönen und ſtarken Geiſter durch die Dike der Finſterniß hindurch, und zeigte Deutſchland in vortreflichen Proben, ſowol das helle Licht der Critik, als den wahren Geiſt der Dichtkunſt. **Bodmer, Haller, Hagedorn** ſind die erſten geweſen, die den Schimpf der Barbarey, in Abſicht auf die Dichtkunſt, von Deutſchland weggenommen. Nun haben wir ſeit dreyßig Jahren manchen ſchönen Geiſt, manchen angenehmen, auch manchen ſtarkdenkenden Dichter unter uns geſehen; wir haben von einheimiſchen Dichtern Proben, daß der Geiſt, der den Homer, Pindar und Horaz belebt hat, unter deutſchem Himmel nicht fremd ſey. Alles ſcheinet uns gegenwärtig ein gutes Jahrhundert für die deutſche Dichtkunſt zu verſprechen. Aber der Geiſt und die Denkungsart desjenigen Theils der Nation, der durch ſeinen Beyfall den Dichtern Ruhm bringen, der den wichtigen Einfluß der Dichtkunſt auf die Gemüther an ſich empfinden und weiter ausbreiten ſollte — wird dieſer Theil der Nation, ohne welchen die Dichtkunſt blos eine Beſchäfftigung weniger Liebhaber bleibet, wird er die anſcheinenden Hoffnungen in Erfüllung bringen? Wird ein feineres Gefühl des Schönen und Guten bey dem anſehnlichſten Theile der Nation ſo allgemein werden, wie das Gefühl von Galanterie und Artigkeit, ritterlicher Ehre und Tapferkeit in den Zeiten der ſchwäbiſchen Dichter geweſen iſt? Werden unſre Dichter dieſem Theil der Nation wichtige Männer ſeyn? Werden wir Dichter ſehen, die es nicht deßwegen ſind, weil ihr noch junger Geiſt von den Schönheiten der Alten zur Nachahmung gereizt worden, ſondern von dem Geiſte getrieben, der einen Homer, einen Sophokles, einen Euripides zu Dichtern gemacht, und der dem Horaz ſeine ſtarken Oden an das römiſche Volk eingegeben hat*)? Dieſe Fragen muß die Zukunft beantworten.

* *

Auſſer den, die eigentlichen Regeln der Dichtkunſt enthaltenden, und bey dem folgenden Artikel angezeigten Schriften, handeln, von der **Poeſie** über-

*) Lib. III. od. 5. u. 6. Epod. 7. u. 16.

überhaupt; von ihren **Eigenheiten** und **Wirkungen** an und für ſich, oder in Vergleichung mit den übrigen ſchönen Künſten; von ihrer **Uebereinſtimmung** und **Aehnlichkeit** mit den letztern; von ihrer **Verbindung** mit den übrigen **Wiſſenſchaften**, ihrem **Einfluſſe auf dieſe**, u. d. m. unter den **Griechen**: Plato, an einzeln Stellen, vorzüglich in dem 3ten und 10ten B. ſ. Republik. Daß er, obgleich ſehr unſchuldiger Weiſe, zuerſt die Veranlaſſung gegeben, die Poeſie als Nachahmung zu erklären, erhellt aus dieſen Stellen ſehr deutlich. Sie enthalten, indeſſen, nichts, als allgemeine Bemerkungen, aus welchen P. Beni eine vollkommene Poetik (Platonis Poetica, ex Dialogis collecta   ) zu machen geſucht hat. Seine Urtheile über die Dichter überhaupt veranlaßten mehrere Schriften, als Pro Arte poet. Oratio von Joh. Caſelius, Roſtoch. 1568. 4. Hamb. 1618. 8. Redintegrazione de' Poeti, di Pagan Gaudentio, Flor. 1640. 4. Sentimens de Platon ſur la Poeſie, von Couture, in dem 1ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. und die Diſſertation ſur l'uſage que Platon fait des Poetes, (ob gleich dieſe Abhandlung eigentlich nichts von des Plato Meynungen über die Dichtkunſt enthält) von Fraguier, ebend. im 3ten Bde. Auch gehört hieher im Ganzen noch das Examen cauſarum cur ſtudia liberalium artium, inprimisque Poeſeos a Philoſophis veter. nonnullis aut neglecta aut impugnata fuerint, Auct. Beck, Lipſ. 1785. 4. — Plutarch; ſeine Schrift, wie die Dichter zu leſen, und bey der Erziehung zu gebrauchen ſind, iſt bey dem Art. **Dichter**, angezeigt. — In **lateiniſcher** Sprache: Exercitat. de natura media Poeſeos inter Philoſ. et Hiſtor. Auct. Io. G. Müller, Iena 1707. 4. — Utrum de Poetica recte judicare poſſit qui non Poeta, Diſſ. Seb. Kortholdi, Kilon. 1708. 4. — De umbra Poetica, Diſſ. III. Auct. B. Gottl. Boden, Vit. 1765. 4. — Artifex ea quae ſibi non conveniunt fingens, Poetae monitor, von ebend. Viteb. 1767. 8. — De elocutionis poetic. Natura, ſcr. C. I. Dani, Hal. 1774. 4. — Quid Poeſi Philoſophia debeat, Auct. P. I. Säva, Upſ. 1788. 4. — In **italieniſcher** Sprache: Conſiglio ad un giovane, Poeta, del S. Sherlok, Nap. 1778. 8. — In **franzöſiſcher** Sprache: De la Poeſie et de ſon genie, der 2te Th. des Bel-Eſprit, p. Franc. Calliere, Par. 1695. 12. — Reflex. ſur la Poeſie von Ch. de St. Evremont, in ſ. Oeuvr. B. 3. S. 17. Ausg. von 1725. — Lettres crit. et hiſtor. touchant l'idée que les anciens avoient de la Poeſie, et celle qu'en ont les modernes . . . p. le Sr. de Souvenel, Par. 1712. 12. — In C. Rollins Manière d'enſeigner et d'etudier les belles lettres, Par. 1726. 12. 4 B. handelt das 2te Buch des erſten Bandes (S. 366 der Halliſchen Ausg. von 1751) von der Poeſie — De l'eſſence de la Poeſie, eine Abhandl. von L. Racine, in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. und als 2tes Kap. in ſ. Reflex. ſur la Poeſie, in ſ. W. B. III. S. 54. Par. 1747. 12. Deutſch in den Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geſchmacks, Halle 1743. 8. — Sur la Poeſie en général, ſes uſages, ſes bornes, ſon etabliſſement, et ſur ce qu'elle a de commun avec la proſe, in ſ. Poetique priſe dans ſes ſources, Oeuvr. B. IV. S. 1 u. f. Amſt. 1749. 18. — Das 2te, 3te, 4te, 5te und 6te Kap. des erſten Artikels des 3ten Abſchn. im 1ten Th. von Batteux Cours de belles lettres (B. 1. S. 133 der deutſchen Ueberſ. 4te Aufl. handelt von der Poeſie überh. — ſo wie das

erſte

erſte Kap. in Marmontels Poetique — De la Poeſie et des Poetes, von Trublet, im 4ten Bde. S. 175 ſ. Eſſais, Par. 1762. 12. — Reflex. ſur la Poeſie, von d'Alembert im 5ten B. S. 433 ſ. Melanges de Litter. d'Hiſt. et de Philoſ. Amſt. 1767. 12. — In engliſcher Sprache: Obſervat. on Poetry and Eloquence, von Ben. Jonſon, welche wieder mit Phil. Sidneys Defence of Poetry, Lond. 1787. 8. abgedruckt worden ſind. — Eſſay of Poetry, von Wilh. Temple, in ſ. Miſcell. Lond. 1696. 8. Th. 2. S. 303-365. — The grounds of Criticiſm in Poetry, by J. Dennis, Lond. 1704. 8. — An Eſſay upon Poetry and Painting with relation to the ſacred and profane Hiſtory, by Ch. Lamotte, Lond. 1730. 12.— In den Three Treatiſes, conc. Art, Muſik, Poetry, Painting, and Happineſs, von Jam. Harris, Lond. 1744. 1755. 8. verm. 1770. 8. Deutſch, Danzig 1756. 8. Beſſer, nach der neueſten Aufl. Halle 1780. 8. enthält die zweyte Abhandl. eine Unterſuchung über die Verwandtſchaft und Verſchiedenheit zwiſchen Muſik, Mahl. und Poeſie, und einen Verſuch, eine Rangordnung unter ihnen feſtzuſetzen. — Polymetis, or enquiry concerning the agreements between the works of the Roman Poets, and the remains of the ancient Artiſts, in X B. by J. Spence, Lond. 1747. f. verb. 1755. f. mit K. In einen Auszug gebracht, von Tindal, 1765. 8. Deutſch, mit Veränderungen, von J. Burkard und F. F. Hofſtäter, unter dem Titel: Von der Uebereinſtimmung der Werke der Dichter, mit den Werken der Künſtler, Wien 1773—1776. 8. 2 Bde. — Eine Abhandlung über den Begriff von Poeſie überhaupt, bey R. Hurds Commentar über die Dichtkunſt des Horaz, Lond. 1753. 8. 2 B. 1766. 8. 3 B. im 2ten B. S. 1 u. f. d. d. Ueb. Leipz. 1772. 8. 2 B. — In den Remarks on the Beauties of Poetry, by Dan. Webb, Lond. 1762. Deutſch, in einem Auszuge, bey der Ueberſetzung von eben dieſes Verfaſſers — Obſervations on the correſpondence between Poetry and Muſik, von ebend. Lond. 1769. durch J. J. Eſchenburg, Leipz. 1771. 8. — Auch gehören einige Aufſ. aus eben deſſelben Literary Amuſements in Verſe and Proſe, Lond. 1788. 8. hieher. — Letter . . . on Poetry, Painting and Sculpture, by Dr. King, Lond. 1768. 12. — Eſſay on Poetry and Muſik, as they affect the mind, von J. Beattie, bey der 2ten Aufl. ſ. Eſſay on the nature and immutability of truth . . . Edimb. 1776. 4. Deutſch, im 1ten B. ſ. Neuen philoſ. Verſuche, Leipz. 1779. 8. — Eſſay on the application of natural hiſtory to Poetry; by J. Aikin, Warringt. 1772. 8. Deutſch, mit Zuſ. durch Chrſtn. H. Schmid, Leipz. 1779. 8. — On the alliance of natural Hiſtory and Philoſophy with Poetry ein Aufſ. von Th. Percival, in ſ. Moral. and Litter. Diſſertat. Lond. 1784. 8. — On the nature and eſſential characters of Poetry as diſtinguiſh'd from Proſe, by Dr. Barnes, in dem 2ten Bde. der Mem. of the Liter. and Philoſ. Society of Mancheſter, Lond. 1785. 8. Deutſch, in der Ueberſ. dieſer Mem. Leipz. 1788. 8. 2 B. — Letters on Litterature, by Rob. Heron, Lond. 1785. 8. — In dem Botanic Garden, a Poem. L. 1788. 4. finden ſich, zwiſchen den vier Geſängen, Geſpräche, worin der weſentl. Unterſchied zwiſchen Poeſie und Proſe, die Verwandtſchaft zwiſchen Poeſie und Mahlerey, Poeſie und Muſik, u. ſ. w. ſehr gut auseinander geſetzt worden ſind. — On Poetry, conſidered as an imitative art, von Th. Twining, bey ſ. Ueberſ. der Dichtkunſt des Ariſtoteles, Lond. 1789.

1789. 4. (Die verſchiedenen Bedeutungen, in welchen das Wort, **Nachahmung**, von der Poeſie gebraucht wird, und der Sinn, in welchem Ariſtoteles von ihr es gebraucht hat, werden darin beſtimmt, und die Geſchichte dieſes Begriffes allgemein angegeben.) — The Alliance of Muſik, Poetry and Oratory, by Anſ. Bayly, Lond. 1789. 8. (Dem Verf. zu Folge iſt Muſik die Grundlage, auf welche alle Poeſie und Beredſamkeit aufgeführt werden muß.) — In **deutſcher** Sprache: Anleit. zur Poeſie, worin ihr Urſprung, Wachsthum, Beſchaffenheit und rechter Gebrauch unterſucht . . . wird, Bresl. 1725. 8. — Von dem Mittelmäßigen in der Dichtkunſt, eine Abhandl. im 2ten B. S. 242 der Beytr. zur Crit. Hiſtorie der deutſchen Sprache. — Unterſuchung, wie weit ſich ein Poet des gemeinen Wahnes und der Sage bedienen könne, ebend. im 8ten B. S. 254. — C. F. Brämers Unterſuchung von dem wahren Begriffe der Dichtkunſt, Danz. 1744. 8. — Von dem Weſen und wahren Begriffe der Dichtkunſt, von Mich. Conr. Curtius, bey ſ. Ueberſ. des Ariſtoteles, Han. 1753. 8. — Ueber das Natürliche in der Dichtk. in den Lyr. Eleg. und Epiſchen Poeſien, Halle 1759. 8. — Bemerk. über die Dichtkunſt und die Dichter, von D. Gottl. Schlegel, Riga 1764. 4. — Von dem höchſten Grundſatze der Poeſie, und von der Eintheilung der Poeſie, von J. A. Schlegel, bey ſ. Batteux, S. 185 und 249 der Ausg. von 1770. — Von der heiligen Poeſie; von der Natur der Poeſie, und von der Sprache der Poeſie; von der Darſtellung des Dichters, von Fr. W. Klopſtock, vor dem Meſſias, in dem Nordiſchen Zuſchauer (und in ſ. Kleinen Poet. und Proſ. Werken, Leipz. 1771. 8.) und in den Fragm. über Sprache und Dichtkunſt, Hamb. 1781. 8. — Ueber den Begriff der Dichtkunſt, eine Abhandlung in dem 1ten St. der Samml. vermiſchter kleiner Schriften, Bützow 1764. 8. — Laokoon, oder über die Gränzen der Mahlerey und Poeſie . . . von Gotth. Ephr. Leſſing, Berl. 1766. 8. verm. ebend. 1788. 8. Engl. 1767. verglichen mit dem 1ten der Kritiſchen Wälder. — J. M. Klefeker von dem Einfluſſe der ſch. Wiſſenſch. in die Gotesgelahrtheit, Hamb. 1770. 8. — In wie weit die Aeſthetik der Gottesgel. ſchaden könne? ein Auff. in den Abhandl. und Poeſien, Königsb. 1771. 8. — Von deutſcher Art und Kunſt . . . Hamb. 1773. 8. — Zerſtreute Anmerkungen über die Dichtkunſt in den Verm. Urtheilen und Aufſätzen, Riga 1774. 8. — Ueber die Willkührlichkeit und Richtigkeit theoretiſcher Regeln, von W. Bürger, im D. Muſeum, May 1776. vergl. mit der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 22. S. 81 u. f. — Ueber die ſchönen Wiſſenſchaften, ein Fragm. von Claudius, Marp. 1778. 8. (Wahrſcheinlicher Weiſe der, auch im D. Muſeum abgedruckte Aufſatz, worauf in eben dieſer Schrift ſich eine Antwort (von Garve) findet.) — Ueber Dichtkunſt, in Verbindung mit Religion, eine Abhandl. von A. H. Niemeyer, bey ſ. Gedichten, Leipz. 1778. 4. — Gedanken über die Dichtkunſt, von dem P. Caſtiglione, im 2ten St. der Chronologen, Frft. 1779. 8. — Etwas über die Poeſie, von Joh. Chrſtph. Jac. Wucherer, Bayr. 1780. 4. — Ueber den Einfluß der ſchönen in die höhern Wiſſenſchaften, von J. G. Herder, in den Abhandl. der Bayeriſchen Akademie, Th. 1. S. 139. München 1781. 8. — Ueber die Dichtkunſt, eine Abhandl. in dem preußiſchen Tempe, Königsb. 1781. 8. — Von der dreyfachen Kraft der Dichtkunſt . . (von Chr. Dan. Voß.) Helmſt. 1782. 8. — Betrachtungen über die Dichtkunſt, von K. F. Kretſchmann, vor dem zweyten B. ſ. W. Leipz.

1784.

1784. 8. — Ueber den Zweck der Dichtkunſt, eine Abhandl. vor dem 34ten B. der N. Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. — Vom Urſprunge und Weſen der Poeſie, von dichteriſcher Sprache, von Metrum oder Versarten, und den richtigen Gründen der Eintheilung der Dichtungsarten, das 12te Kap. in dem Grundr. der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch. von C. Meiners, Lemgo 1787. 8. — Aeſthetiſche Geſpräche, Bresl. 1788. (Gegen den Gebrauch der Mythologie, der Reime und des Sylbenmaßes gerichtet, ohne einen einzigen beſtimmten und deutlichen Begriff darüber.) — Die 7te Betr. aus K. H. Heydenreichs Syſtem der Aeſthetik, Leipz. 1790. 8. S. 237. handelt vom Weſen der Poeſie, von der Eintheilung der Werke der Poeſie, u. ſ. w. —

Von dem **Werthe**, oder **Unwerthe**, und von der **Schädlichkeit** oder **Nützlichkeit der Poeſie**, in Rükſicht auf Sitten, u. d. m. handeln auſſer dem, was in den vorher bemerkten Schriften des Plato ſich findet, beſonders, in **lateiniſcher** Sprache: Apologeticus, ſive de Poet. innocentia, von Ben. Menzini, unter den Namen Benedetto Fiorentino, in ſ. W. Flor. 1680. 8. — De Futilitate Poetices, ſcr. Tanaq. Faber, Amſtel. 1697. 8. — Eine lat. Widerlegung dieſer Schrift (Exercitat. adv. Fabrum) von Frdr. Wilh. Schütz erſchien, Lipſ. 1698. 4. — Diſſertat. qua Poet. veter. Roman. et Graecor. a contemtu ſcriptor. Parrhaſianorum vindicat Seb. Korthold, Kil. 1703. 4. (Gegen die folgenden Reflexions des Le Clerc gerichtet.) — Io. Ant. Vulpii de utilitate Poet. Lib. Patav. 1743. 8. — De efficaci ad diſciplinam publicam privatamque vetuſtiſſimor. Poet. doctrina von Chr. Gottl. Heyne, in ſ. Opuſc. Acad. B. 1. S. 166. — De vi Poeſeos in mores hominum, Diſſ. II. ſcr. Io. G. Eccius, Lipſ. 1781. 4. — De utilitate ex poetar. inprimis veter. iuſta lectione capienda, ſcr. I. Gurlitt, Magd. 1786. 4. — In **italieniſcher** Sprache: Il Laſca, Dial. d'Ormanozzo Rigogoli, Fir. 1584. 8. (gegen die Dichtkunſt). — Dell' eccellenza della Poeſia, Dial. di Coſimo Gagi, Rom. 1586. 4. — Declamazione in difeſa della poeſia, di Guil. Ceſ. Capaccio, Nap. 1612. 4. — Oraz. apologetica in lode della poeſia d'Agoſtino Relli, Perug. 1616. 4. — Diſc. in difeſa della Poeſia, von Fr. Pellicani, in ſ. Diſcorſi, Mac. 1647. 4. — Se la Poeſia influiſca ſul bene della Societa e come poſſa eſſere oggetto della Politica: Diſſert. dall Ab. Clem. Sibilati, Mant. 1771. 4. — In **ſpaniſcher** Sprache: Panegirico por la Poeſia, por Fern. de Vera, Montil. 1627. 4. — In **franzöſiſcher** Sprache: Defenſe de la Poeſie et du langage des Poetes, à Mde. des Loges. par Marie Jars de Gournay, Par. 1619. 12. und in der Samml. der Schriften dieſer Dame, Par. 1641. 4. — Defenſe contre les accuſateurs de la Poeſie à Mr. Chapelain . . . p. Jean L. Guez de Balzac, Par. 1657. 12. — Nouv. reflex. ſur l'art poet. p. le P. Bern. Lamy, Par. 1678. 12. und bey ſ. Rhetorique, Amſt. 1712. 12. (Der Mönch hat, zum Theil, das franzöſiſch geſagt, was Le Fevre von ihm lateiniſch gegen die Poeſie, geſagt hatte.) — Methode d'etudier et d'enſeigner chrétiennement les Poetes, p. le P. Louis Thomaſſin, Par. 1681-1682. 8. 3 Bde. (Ein zwar, zur Ehre der Dichter und Dichtkunſt, gut gemeyntes, aber höchſt weitſchweifiges und langweiliges Werk.) — Adr. Baillet hatte, in ſ. Jugemens des Savans allerhand bittre Urtheile über die Dichter, welche von der Liebe geſungen, eingemiſcht; dieſes rügte Menage in ſ. Anti-Baillet,

let, vorzügl. im 144 Kap. (im 7ten B. Th. 2. S. 151 u. f. der Jugemens, Ausg. von 1725. 12.) und Baillet rechtfertigte ſ. Meynung, in der Vorrede vor dem 1ten Th. des dritten Bandes dieſer Ausg. — Penſées ſur les Poetes et ſur la Poeſie, von Et. Le Clerc, in den Parrhaſian. Amſt. 1699. 12. Deutſch vor Pietſchens Ged. Königsb. 1724. und mit Anm. im 6ten B. oder 24ten St. S. 531 der Beytr. zur crit. Geſch. d. d. Sprache, Leipz. 1740. 8. (Auch dieſer Verf. baut auf dem, was Le Fevre geſagt hatte, weiter) — Defenſe de la Poeſie, von Wilh. Maſſieu, im 3ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. und vor ſ. Hiſtoire de la Poeſie franc. Par. 1739. 12. — Diſc. apologetique en faveur de la Poeſie et des Poetes von Fr. Gaçon, als Vorrede vor ſ. Ueberſ. des Anakreon, Roterd. 1712. 8. — Eine Lettre von H. Camuſat über die Dichter, welche von der Wolluſt geſungen haben, vor den Oeuvr. de Chaulieu, Par. 1731. 12. Deutſch im 5ten B. S. 157 u. f. der Samml. verm. Schriften, Berl. 1762. 8. — Defenſe de la Poeſie, von L. Racine, in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. und das erſte Kap. in ſ. Reflex. ſur la Poeſie, Oeuvr. B. III. S. 5. u. f. Par. 1747. 12. — Plaidoyers en faveur de la Poeſie . . . devant le public, Par. 1740. 12. — Auch läßt, im Ganzen, ſich noch der bekannte Diſcours des J. J. Rouſſeau über die Nachtheile der Wiſſenſch. überhaupt, ſo wie die verſchiedenen Widerlegungen deſſelben, hieher rechnen. — In **engliſcher** Sprache: Apology for Poetry, von J. Harington, vor ſ. Ueberſ. des Arioſt, Lond. 1591. f. — Defence of Poeſy, von Phil. Sidney, bey ſ. Arcadia, Lond. 1613. 4. Einzeln, mit einer Schrift von Ben Jonſon, Lond. 1787. 8. — In **deutſcher** Sprache: Ueber die Wirkung der Poeſie auf Sitten, eine Preisſchrift von J. G. Herder, in dem 1ten Th. S. 25 der Abhandlungen der Bayeriſchen Akademie, München 1781. 8.

Von dem **Urſprunge** der Poeſie überhaupt handeln, in **italieniſcher** Sprache: Ceſarotti, Vom Urſprunge und Fortgange der Poeſie, vor ſ. Ueberſ. zweyer Trauerſpiele des H. v. Voltaire, Ven. 1762. 8. Deutſch im 2ten Bde. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — In **franzöſiſcher** Sprache: Auſſer dem, was in des Condillac's Eſſai ſur l'origine des connoiſſances humaines . . . Amſterd. 1746. 12. 2 B. vorkommt, und vorzüglich erwogen zu werden verdient — Traité de l'origine de la Poeſie . . . p. Mr. de la Fevrerie, in dem Extraord. du Mercure galant, 28. B. October 1684. S. 57–123. (Beſtreitet die Meynung, daß die Poeſie aus der Begeiſterung entſprungen, und alſo eine beſondre Gabe von der Gottheit ſey.) — Diſc. ſur l'origine de la Poeſie . . . p. le Sr. Frain du Tremblay, Par. 1713. 8. (Gegen diejenigen gerichtet, welche die Mythologie zur Quelle der Poeſie machen. Der Verf. ſieht das alte Teſtament dafür an, und zieht nun die Folge hieraus, daß jene auf keine Art zum Weſen der Poeſie gehöre.) — In **engliſcher** Sprache: Diſſertat. concerning the origin and progreſs of Poetry in general, von Lud. Cruſius, vor ſ. Lives of the Rom. Poets, Lond. 1726 und 1723. 8. 2 B. — A diſſertation on the riſe, union and power, the progreſſions, ſeparations and corruptions of Poetry and Muſik . . by Dr. Brown, Lond. 1763. 4. — Some obſervat. on Dr. Br. Diſſertat. Lond. 1763. 4. — Remarks on ſome obſervat. . . . Lond. 1764. 8. — Das erſte Werk, etwas verändert, unter dem Titel: The hiſtory of the riſe and progreſs of Poetry

trough its ſeveral ſpecies, Lond. 1763. 8. Franz. Par. 1768. 8. Deutſch, nach der erſten Ausgabe, mit Auszügen aus den beyden vorher angeführten Schriften, und eigenen Anmerk. von J. J. Eſchenburg, Leipz. 1769. 8. Ital. durch Piet. Crocchi, Flor. 1771. 8.— In den Eſſays on various ſubjects of Taſte and Criticism, Lond. 1780. 12. findet ſich ein Aufſatz über die Natur, den Urſprung und Fortgang der poet. Compoſition. — In **deutſcher** Sprache: Auſſer dem, was in der Abhandlung von dem Urſprunge der Sprache ... von H. Herder, Berl. 1772. 8. hierüber vorkommt,— Anmerkungen vom Urſprunge der Poeſie, in dem 5ten Th. der auserleſenen Anm. über wichtige Materien und Schriften, Leipz. 1710. 8. (von Gottl. Stolle.)

Von der **Geſchichte der Poeſie im Allgemeinen:** Projet et plan d'une Hiſtoire générale de la Poeſie, chez les peuples qui l'ont cultivée avec le plus de ſuccès, von Louis Racine, in dem 11ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Ueber den Nutzen der Vergleichungen verſchiedener Ausarbeitungen verſchiedener Genies über denſelben Gegenſtand; und Dichterparallelen, von L. G. Crome, Götting. 1772. 8. und in ſ. Kl. Philol. Schriften, Leipz. 1779. 8.— Ueber die Hauptepochen in der Geſchichte der Dichtkunſt, drey Abhandlungen in dem 1ten und 2ten Bde. des Magazins der Künſte und Wiſſenſchaften, Gotha 1776-1778. 8. — Verſuch einer natürlichen Geſchichte der Poeſie, in dem 38ten B. S. 1. und 177 der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. (aus Marmontels Elemens de la Litterat. gezogen.) — In den Mem. de l'Acad. de Berlin finden ſich verſchiedene Abhandlungen über den Einfluß der Wiſſenſchaften auf die Poeſie von H. Merian, welche, im Ganzen, zu der Geſchichte derſelben gehören, und wovon vier, deutſch durch Jac. Bernoulli, Leipz. 1784—1786. 8. 2 B. erſchienen ſind. — Fragmente vom griechiſchen und modernen Genius, ein Parallelverſuch von F. B. im 1ten B. der Akad. der ſch. Redekünſte, Berl. 1790. 8. S. 47. (S. vorher, **Ceſarotti** und **Brown.**) —

Von der **Geſchichte der Poeſie bey beſtimmten Völkern:** Natürlich kommt dieſe, immer auch in den verſchiedenen Geſchichten der Wiſſenſchaften und der Litteratur überhaupt vor; ich will alſo, wenigſtens, einige dieſer hier anführen, als in **italieniſcher** Sprache: Diſcorſo ſopra le Vicende della litteratura von dem Abt C. Denina, Tor. 1760. 8. Glasg. 1763. 8. verm. Berlin 1784-1785. 8. 2 Th. (Der größte Theil jenes Werkes betrift, wie natürlich, die Poeſie; und der Verfaſſer geht die Geſchichte derſelben bey den mehreſten Europäiſchen Völkern, ſo wie bey den Arabern, durch; aber, ob das Werk ſich gleich angenehm genug lieſt: ſo iſt es doch, wie die mehreſten Schriften des H. Abtes, ſehr flüchtig geſchrieben.) — Dell' origine, progreſſo e Stato actuale d'ogni Letteratura, dell S. D. Juan Andres, Parma 1782. 4. Spaniſch, von deſſen Bruder C. Andres, Mad. 1784. 8. 2 Bde. (Ob mehr von dem Werke erſchienen iſt, weiß ich nicht; der Verf. leitet die Cultur der neuern Völker gänzlich von den Arabern her). — In **franzöſiſcher** Sprache: Eſſais ſur l'Hiſt. des belles lettres et des ſciences et des arts, p. Mr. Juvenel des Carlencas, Lyon 1744. 12. 4 Th. Deutſch, Leipz. 1749-1752. 8. 2 Th. (Abgerechnet, was der Verf. über die Geſchichte der franzöſiſchen Poeſie im 2ten B. ſagt, iſt das Uebrige höchſt mittelmäßig.— Conſiderations ſur les revolutions des Arts, Par. 1755. 12. (von dem Abt Guil. Alex. Mehegan,

gan, und nichts als allgemeines, oberflächliches Geſchwätz.) — Tableau des revolutions de la Litterature anc. et moderne, p. Mr. l'Abbé de Cournand, Par. 1786. 8. (Das Werk beſteht aus eilf Abſchnitten, als Vues générales; de la Grece, des Latins, de l'Italie; de l'Eſpagne; du Portugal; de la France; de l'Angleterre; de l'Allemagne; des autres Nations de l'Europe; des Arabes; und enthält größtentheils nichts, als ganz gut geſagte Allgemeinſätze. — Von **deutſchen** Schriftſtellern: Wir haben der Bücher dieſer Art genug; aber ſo viel ich weiß, kein einziges, welches ſich durch philoſophiſchen Geiſt auszeichnete. Ich will, indeſſen, einige herſetzen, als P. E. Bertrams Entwurf einer Geſchichte der Gelahrtheit, Halle 1764. 8. worinn der ſechſte Abſchnitt ein Verzeichniß von Werken über die Dichtkunſt und von Dichtern enthält. Hodegetiſcher Entwurf einer vollſtändigen Geſch. der Gelehrſamkeit von Hier. Andr. Mertens, Augsb. 1780. 8. 2 Th. worinn im 2ten Th. S. 275 ſich eine Rapſodie über die ſch. Wiſſenſch. findet. — Eigentlicher aber handelt von dieſer Geſchichte: Della Storia e Ragione d'ogni Poeſia di Franc. Sav. Quadrio, Bol. und Mil. 1739 — 1752. 4. 5 Th. in 7 B. (der theoretiſche Theil iſt ſehr alltäglich; der hiſtoriſche nur bey der italieniſchen Poeſie vorzüglich brauchbar.) — Auch gehört noch, im Ganzen, das Werk des Gravina, Della Ragione Poetica, Lib. II. Rom. 1704. 4. Ven. 1731. 4. in ſo fern hieher, als der V. mehr die, von den Dichtern beobachteten Regeln, wie eigene Ideen vorträgt, und ſo, größtentheils nur von dieſen Dichtern handelt. Es hat ſich, indeſſen, blos auf griechiſche, römiſche, und einige der ältern italieniſchen Dichter eingeſchränkt. — Ferner, Chr. H. Schmids Anweiſung der vornehmſten Bücher in allen Theilen der Dichtkunſt, Lpz. 1781. 8. (Das Werk erſchien urſprünglich, mit dem Titel: Theorie der Poeſie nach den neueſten Grundſätzen und Nachricht von den beſten Dichtern nach den angenommenen Urtheilen, Leipz. 1767 — 1769. 8. in 2 Th. nebſt einer Sammlung von Zuſätzen; nachher, mit Weglaſſung des Theoretiſchen, unter der Aufſchrift, Litteratur der Poeſie, und endlich unter dem obigen, welcher den Inhalt deſſelben zur Genüge anzeigt.) —

Ueber die **Geſchichte**, den **Geiſt** und die **Eigenheiten** der Poeſie bey den **Griechen**: Auſſer den vorher angezeigten Lebensbeſchreibungen der griechiſchen Dichter, und dem was bey den einzeln Artikeln von ihnen, als Aeſchylus, Ariſtophanes, Euripides, Homer, Pindar, Sophokles, imgleichen Comödie, Drama, Lied, Lyriſch, Trauerſpiel u. a. m. in dieſem Werke angezeigt worden iſt, und darüber ſich in den verſchiedenen Commentatoren der Dichtkunſt des Ariſtoteles findet, handeln, in **lateiniſcher** Sprache, davon: De Poeſi Graecor. Auct. Abd. Praetorio, Baſ. 1561. 8. — De Re poet. Graecor. Lib. IV. c. adnot. Mich. Neandri coll. Jo. Volandus, Lipſ. 1582. 8. 1613. 8. (betreffen blos die Proſodie.) — Praelect. de Poeſi Graecor. ſcr. Th. Warton, Ox. 1769. 4. — Plan der Geſch. der Poeſie, Beredſ. Muſ. Mahl. und Bildhauerkunſt, unter den Griechen, von C. E. L. Hirſchfeld, Kiel 1770. 8. — De antiquae gr. Poeſeos indole, G. Dav. Koeler, Gott. (1783.) 8. (Ob die Fortſetzung davon erſchienen iſt, weiß ich nicht?) — Hiſtor. Poeſ. gr. brevior. ab Anacr. uſque ad Meleagr. ſcr. C. Gottl. Sonntag, (Lipſ.) 1785. 8. — Auch gehört noch im Ganzen hieher: Literar. artiumque inter antiquior. Graec. conditio ex Muſar. aliorumque deor. nominibus muniisque declarata, von Chr. G. Heyne, im

2ten B. S. 299 f. Opuſc. Acad. Gott. 1787. 8. — In italieniſcher Sprache: Della Poetica di Franc. Patrici, la Deca iſtoriale . . . Fer. 1686. 4. (Ungeachtet der Verf. die Geſchichte der Dichtkunſt bis ins 14te Jahrh. herabführt: ſo hat er vorzüglich ſich doch nur bey der Geſchichte der griechiſchen Dichtkunſt aufgehalten.) —

In franzöſiſcher Sprache: Recherches ſur les combats et ſur les prix propoſés aux Poetes . . . parmi les Grecs et les Rom. von Fr. du Belloy, Sieur du Resnel, in dem 19ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — In deutſcher Sprache: In Ch. A. Clodius Verſuchen aus der Litterat. und Moral, Leipz. 1767-1769. 8. 4 St. finden ſich Betrachtungen über die vornehmſten griechiſchen Dichter, oder vielmehr über die Sittlichkeit in ihren Gedichten; aber, wenn es gleich an einzelen guten Bemerkungen darin nicht fehlt: ſo ſcheint der Verf. doch keinen feſten, beſtimmten Geſichtspunkt gehabt zu haben. — In dem Verſuch einer pragmatiſchen Litterargeſchichte, von J. J. Rambach, Halle 1770. 8. findet ſich, S. 99 eine Probe der Geſchichte der Dichtkunſt, vornehmlich der Griechen; aber es iſt eine wahre Probe. — Einzele, vortrefliche Bemerkungen finden ſich im Laocoon, in den Fragm. über die neuere deutſche Litteratur (beſ. 2te Samml. S. 258), in den Kritiſchen Wäldern, u. a. m. — ſo wie allerhand hieher gehörige Aufſätze, in dem, bey dem Art. Alten angezeigten Humaniſtiſchem Magazin, als Ueber den Geſchmack der Alten in Tropen und Vergleichungen (B. 1. S. 212.) — Auch gehört, im Ganzen, noch hieher: Der Aufſatz von den muſikaliſchen Wettſtreiten der Alten, im 7ten B. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſchaften, und verſchiedene der, bey dem Art. Alten bereits angeführten Schriften. —

Ueber die Geſchichte, den Geiſt, die Eigenheiten der Poeſie bey den Römern: Diſſertat. upon the moſt celebrated Roman Poets, by Addiſon . . . Lond. 1721. 8. — Eſſai hiſtor. de la Litterature des Romains, Dubl. 1724. 12. — Conſiderations ſur l'Origine et les progrès des belles lettres chez les Romains et les cauſes de leur decadence, par le Moine d'Orgival, Par. 1749. 12. Deutſch, Bresl. 1755. 8. — De Collegio Poetar. Romanor. Pr. Ioa. Chr. Wernsdorf, Helmſt. 1756. 4. — Diſc. ſur la Queſtion: Si le Siècle d'Auguſte eſt préférable au Siècle de Louis XIV. p. le C. d'Albon, Par. 1784. 8. — S. übrigens die Art. Aeneis, Plautus, Terenz, Alten, u. a. m. ſo wie diejenigen, welche von den verſchiedenen Dichtungsarten handeln. —

Ueber die lateiniſche Poeſie in den mittlern Jahrhunderten: Diſſertat. de ficta medii aevi barbarie, inprimis circa Poeſin latinam, Auct. Polyc. Leiſero, Helmſt. 1719. 4. — Penſées ſur la decadence de la Poeſie latine, von dem P. Brumoy, in den Mem. de Trevoux, May 1722. S. 905-917. und in dem Journ. des Savans, März 1723. S. 287 u. f. —

Ueber die Geſchichte, den Geiſt und die Eigenheiten der italieniſchen Poeſie, in chronologiſcher Ordnung: La Cavaletta, ovvero della Poeſia Toſcana, Dial. von Torq. Taſſo, bey ſ. Gioje di rime e proſe, Vin. 1587. 12. und im 4ten Th. ſ. Opere, Fir. 1724. f. — Apollon ou l'Oracle de la Poeſie Italienne et Eſpagnole, avec un Commentaire ſur tous les Poetes Italiens et Eſp. p. Mr. Benſe Dupuis, Par. 1644. 8. — Iſtoria della volgar Poeſia, da Giov. Mar. Creſcimbeni, Rom. 1698. 4. Commentari intorno alla Storia della volgar

gar Poeſia, R. 1702-1711. 4. 5 B. Neue Ausgabe, in welcher die Commentar. in den Text aufgenommen worden ſind, Ven. 1731. 4. 6 B. (wovon jedoch der letzte nichts, zur Geſchichte gehöriges, enthält.) — Diſc. ſur l'Hiſtoire et le genie des meilleurs Poetes italiens, in der Bibl. Italique, Gen. 1728 u. f. im 1ten B. S. 223-278. im 2ten B. S. 176-324. (urſprünglich von dem Marq. Maffei geſchrieben, aber im Originale mir nicht bekannt.) — Della novella Poeſia, cioè del vero genere e particolari bellezze della Poeſia italiana Lib. III. Ver. 1732. 4. (In dem 1ten Buche handelt der V. von den, in der Manier der Griechen und Römer, von den Italienern geſchriebenen Gedichten; in dem 2ten von dem, worin eigentlich die wahre Italieniſche oder Toscaniſche Poeſie, wie er ſich ausdrückt, beſteht; in dem 3ten von der Sprache, den Verſen und dem Reime der Italiener, und von dem italieniſchen poetiſchen Ausdrucke, in Vergleichung mit Römern, Griechen, Hebräern, Franzoſen, Spaniern und Italienern) — Lettera intorno all' Invenzione uſcite dal regno di Napoli, im 5ten B. S. 229-264 der Raccolta d'opuſc. ſcient. e filol. Ven. 1732. — Della Poeſia italiana di Giuſ. Mar. Andrucci (Quadrio) Bol. 1734. 4. — Diſſertat. de rhythmica veter. Poeſi, et origine Ital. Poeſeos, von Lud. Ant. Muratori, im 3ten Bde. S. 660-712 ſ. Antiquit. Ital. med. aevi, Mediol. 1740. f. — Diſſertation upon Italian Poetry, by Giuſ. Baretti, Lond. 1783. 8. womit ich gleich Ebendeſſelben Account of the manners and cuſtoms of Italy, Lond. 1767. 8. 2 B. verbinden will. — Lettere di Virgilio a' legislatori della nuova Arcadia, von Sav. Bettinelli, Algarotti, u. a. m. Ven. 1758. 8. und im 7ten B. der Werke des erſtern, Ven. 1783. Franzöſiſch, Par. 1788. 8. Lettere ingleſe, von ebend. Ven. 1766. 8. und ebenfalls im 7ten B. ſ. Opere. Diſcorſo ſopra la Poeſia italiana, von ebend. im 5ten B. ſ. Opere. — Saggio ſopra la letteratura Italiana, di C. Denina, Tor. 1762. 12. — Verſuch über den Character und die Werke der beßten italieniſchen Dichter, Brſchw. 1763—1764. 8. 2 B. von Joh. N. Meinhard; Ebend. mit einer Fortſetzung von C. J. Jagemann (über die Satiren des Arioſt) 1774. 8. 3 Th. — Rifleſſioni ed eſempii ſopra l'eloquenza italiana . . . dell' Abate Mar. Ghigi, Ven. 1767. 8. 2 B. verm. ebend. 1772. 8. 3 B. (das mehreſte beſteht in Auszügen aus Dichtern und Proſaiſten) — Reflex. ſur l'etat actuel de la poeſie italienne, im 1ten Bde. S. 390 der Varietés liter. Par. 1768. 12. 4 B. — Reflex. ſur l'eſprit de la litterat. ital. ebend. im 4ten B. S. 32. — Nachr. von den älteſten erotiſchen Dichtern der Ital. Han. 1774. 8. — Italieniſche Anthologie, aus poetiſchen und proſaiſchen Schriftſtellern, Liegn. 1778-1781. 8. 4 Th. von Frdr. Schmitt) — Lettres ſur la Litterature et la Poeſie italienne, Flor. 1778. 8. — Die vorzüglichſten italieniſchen Dichter im ſiebzehnten Jahrhundert, Heidelb. 1781. 8. (von Fr. A. K. Werthes.) — Diſc. ſul guſto preſente delle belle lettere in Italia, von J. Piedemonte, bey ſ. ital. Ueberſ. des Homeriſchen Hymnus an die Ceres, Baſſ. 1785. 8. Deutſch von C. F. Jagemann, Halle 1788. 8. — Del Guſto preſente della Litterat. Ital. del S. Dottore M. Borſa . . . Ven. 1784. 8. — Del Carattere del guſto Ital. Ven. 1785. 8. — Des Werkes des Quadrio iſt bereits vorher gedacht. — Noch finden ſich Nachrichten über die Geſchichte der Poeſie in der Storia della Litteratura ital. di Girol. Tira-

Tirabofchi . . . Mod. 1772-1782. 4. 10 B. in 13 Th. Fir. 1780. 8. Deutſch, Auszugsweiſe, bis zum Ausg. des 15ten Jahrh. durch C. J. Jagemann, Leipz. 1777-1781. 8. 3 B. — In dem Werke des Bettinelli, Del riſorgimento d'Italia negli Studi, nelle Arte . . . Baſ. 1776. 8. 2 B. und in ſ. Opere, Ven. 1783. 8. 8 B. — In den Vicende della Coltura . . . della Sicilia, di Piet. Nap. Signorelli, Nap. 1784. 8. 2 B. — In dem Magazin der Italieniſchen Litteratur, von C. J. Jagemann, Weimar und Deſſau 1777-1785. 8. 8 Bde. — Und die Bibl. dell' Eloquenza italiana, des Fontanini, Ven. 1706. 8. mit vielen Zuſ. von Apoſtolo Zeno, ebend. 1753. 4. 2 B. liefert in der 3ten Claſſe, B. 1. S. 126 u. f. ein Verzeichniß von Werken der Dichtkunſt und über die Dichtkunſt; und in der 4ten ebend. S. 360 ein Verzeichniß von dramatiſchen Schriften. — Von **Journalen** der Italiener ſind mir bekannt: Giorn. dei Letterati in Roma, R. 1668-1681. 4. — Il Giorn. Veneto de' Litterati, Ven. 1671-1680. 4. — Giorn. de' Letterati in Parma, Parm. 1686-1690. 4. — Giorn. de' Letter. in Mod. 1692-1697. 4. — Giorn. de' Letterati d'Italia, Ven. 1710-1740. 12. mit Inbegriff der Supplemente, 43 Bde. — Oſſervat. litterar. Ver. 1737-1740. 8. 6 Bde. — Novelle litterar. Fir. 1740. 4. — La fruſta letteraria. Rov. 1763. 8. von Baretti. — Giorn. de' Letter. di Piſa, Piſ. 1771-1780. 8. 2 Bde. — Efemeride literar. R. 1772. 4. — Nuovo Giorn. de' Letterati d'Italia, Modena 1773 u. f. 12. 36 Bde. Auch gehort zu dieſen noch die Bibliotheque Italique, Gen. 1728 u. f. 18 Bde. — S. übrigens die Art. **Arcadia, Dichter, Comödie, Drama,** und alle die, welche von den einzeln Gattungen der Dichtkunſt handeln. —

Von der Geſchichte, den Eigenheiten, u. ſ. w. der **ſpaniſchen** Poeſie: Auſſer den Werken, welche von dem Urſprunge der Sprache handeln, als des Bern. Aldrete Origen y Principio de la Lengua Caſtellana, R. 1606 und 1674. f. Des Greg. de Mayans Origenes de la Lengua Eſp. Mad. 1737. 8. u. a. m. — Letra . . . ſobre la origen de la Poeſia Eſpañola, von dem erſten Marq. de Santillana, bey dem 1ten B. der Coleccion de Poeſ. Caſtellanas eſcr. delante el Siglo XIV. Mad. 1779. 4. — Diſc. de la Poeſia Caſtellana von D. Gonzalo Argota de Molina, bey dem Conde Lucanor des D. Manuel, Sevilla 1572. 4. Mad. 1642. 4. (handelt aber eigentlich nur von der Poeſie des Gedichtes, bey welchem er abgedrukt worden.) — Apollon, ou l'Oracle de la Poeſie Ital. et Eſpagnole . . . p. Mr. Benſe du Puis, Par. 1644. 8. — Der Artikel Poeſia, in dem, von Joſ. de Miravel, ins Spaniſche überſetzten Moreri. — Origenes de la Poeſia Caſtellana . . . por D. L. J. Velazquez, Mal. 1754. 4. Deutſch, mit vielen Zuſ. von Joh. Andr. Dieze, Gött. 1769. 8. — Letters conc. the Spaniſh Nation, von Edw. Clarke, Lond. 1763. 4. (ihre Einſeitigkeit und Unrichtigkeit iſt bekannt.) — Ein Auſſ. im 1ten Bde. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. (von Dan. Schiebeler) — Memor. para la hiſtoria de la poeſia y poetas Eſpan. der erſte Band der Obras poſth. des Mart. Sarmiento, Mad. 1775. 4. (gehen nur bis ins funfzehnte Jahrhundert.) — Lettera del S. Jan Andres al Commend. Valenti, Crem. 1776. 8. — Saggio Stor. Apolog. della Letterat. Spagnuola, dell' A. D. Xav. Lampillas, Gen. 1778-1781. 8. 6 B. vergl. mit den Lettere del S. A. Tirabofchi e Betinelli con le riſpoſte del S. A. Lampillas, R. 1781. 8. — Letters from an Engl.

Traveller in Spain on the Origin and Progreſs of Poetry in that Kingdom, Lond. 1781. 8. — Auch können dazu noch dienen der Viage del Parnaſo des Mig. Cervantes, Mad. 1614 und 1714. 4. ſo wie der Laurel de Apolo des Lope Fel. de Vega, Mad. 1630. 4. und das Magazin der ſpaniſchen und portugieſiſchen Litteratur, von J. F. Bertuch, Weimar und Deſſau 1780-1782. 8. 3 Bde. — Was in unſerm Morhof (Unterr. von der deutſchen Sprache und Poeſie, Kiel 1682. 8. Kap. 3. S. 211.) ſich findet, iſt ſehr unzulänglich — und in des Raph. Mohedano und Pet. Roderigo Hiſtoria literaria de Eſpaña, Mad. 1777. 4. 5 B. wird derſelben nur im Allgemeinen gedacht. — Unter den **Journalen** der Spanier iſt, das erſte, unter dem Titel Diario, von Huerta, Mart. Salafranca, und Hier. Guig im J. 1737 u. f. herausgegeben worden; es hörte, nach ungefähr zwey Jahren, auf; und wurde dann, unter dem Titel: Aduna critica o Hebdomadario de los Sabios, von Mig. de Flores bis zum J. 1763 fortgeſetzt. Es beſteht aus 3 B. oder 26 Num. 8, enthält aber nur von wenig, in die Dichtkunſt einſchlagenden Büchern, Anzeigen. Seit dem Jahre 1765 haben die Spanier ſehr viele, von welchen die Biblioth. Eſpagn. B. 3. S. 55 u. f. Nachricht giebt, und wovon vorzüglich El Poetra Madritenſe hieher gehört. —

Von der Geſchichte u. ſ. w. der **portugieſiſchen** Poeſie: Mem. hiſtor. polit. et litterair. concernant le Portugal. . . . p. le Chev. d'Oliveyra, Amſt. 1741 - 1743. 8. 2 Bde. — Einige Nachr. von der portugieſiſchen Litteratur, Frft. 1779. 8. (blos von Camoens) S. auch das Magazin der ſpaniſchen und portugieſiſchen Litterat. von J. F. Bertuch, Weim. und Deſſau 1782. 8. 3 Bde.

Von der **Geſchichte**, den **Eigenheiten** u. ſ. w. der **franzöſiſchen** Poeſie: Apologie des . . . Troubadours Avign. 1704. 8. — Obſervat. ſur les Troubadours (von Le Grand) Par. 1781. 8. — Auch gehören noch zu dieſem Zeitpunkt, die Vorreden zu den Fabliaux et Cont. . . . des XII. XIII. XIV et XV Siecl. Par. 1756 und 1768. 12. 3 Bde. — und zu den Fabl. ou Cont. du XII et du XIII Siec. P. 1778. 8. 3 B. — Recueil de l'origine de la langue et poeſie franc. Ryme et Romans von Cl. Fauchet, Par. 1581. 4. und in ſeinen, ebend. 1610. 4. gedruckten Oeuvr. S. 533 u. f. — De l'origine de la Poeſie franc. das 7te Buch in des Et. Pasquier Recherches de la France, Par. 1607. 1621. 1643. 4. — Traité de la Poeſie franc. in der Connoiſſance des bons livres, von Ch. Sorel, Amſt. 1672. 12. S. 203-258. — Hiſtoire et reigles de la Poeſie franc. p. Joſ. Merveſin, Par. 1706. 12. Amſt. 1717. 12. — Remarq. crit. ſur l'Hiſt. de la Poeſ. Par. 1706. 12. (von St. Quentin.) — Lettre ſur l'origine de la Poeſie franc. von P. Dan. Huet, in den Mem. de Trevoux, März 1711. S. 471 u. f. und im 2ten B. S. 84 f. Diſſertat. recueillies p. Tilladet, Haye 1714. 12. — Diſc. ſur quelques anc. Poetes et ſur quelques Romans gaulois peu connus, von Ant. Galland, in dem 4ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. S. 424 u. f. in welcher Sammlung überhaupt ſich noch mehrere Nachrichten von alten franzöſiſchen Gedichten und Dichtungen befinden. — Remarq. ſur la Poeſie franc. von H. Louis de Lomenia, Gr. v. Brienne, bey Chalons Traité des règles de la Poeſ. franc. Par. 1716. 12. — Reflex. ſur la Poeſie franc. où l'on montre que ce qui diſtingue le vers de la Proſe c'eſt uniquement le

tour qui met de la ſuſpenſion dans la phraſe par le moyen des inverſions . . . p. le P. (Jean Ant.) du Cerceau, im Mercure des J. 1717 und einzeln, Amſt. 1718. 12. — Defenſe de la Poeſie frcs. ebend. — Lettres ſur la Poeſ. franc. von de Longue, hinter ſ. Ueberſ. der Argenis des Barclay, und im Merc. Nouv. vom J. 1737. — Raiſonnemens hazardés ſur la Poeſie franc. von ebend. Par. 1737. 12. — Hiſt. de la Poeſie franc. . . . par l'Abbé (Guill.) Maſſieu, Par. 1739. 8. (geht nur bis auf die Zeiten Franz des erſten; und, ob es gleich eigentlich das Hauptbuch ſeyn ſoll, doch ſehr wenig befriedigend.) — Hiſt. de la Poeſie franc. von Cl. Goujet, vor der von Adr. Cl. de la Moriniere herausgebenen Biblioth. poet. . . . depuis Marot jusqu'à nos jours, Par. 1745. 12. 4 Bde. — Les Muſes en France, ou hiſt. chronol. de l'origine, du progrès et de l'etabliſſement des belles lettres . . . dans la France, p. J. M. Le Febre, Par. 1750. 12. — Connoiſſ. des beautés et des défauts de la Poeſie et de l'Eloq. franc. Par. 1750. 8. und im 63ten Bde. S. 241 der Oeuvr. de Voltaire, Ausg. v. Beaumarchais. — Obſervat. crit. ſur differens ſujets de Litterature, p. Mr. (J. Mar. Bernard) Clement, Par. 1772. 12. 2 B. (Eine Schrift, welche, meines Wiſſens, ihren Verf. in die Baſtille brachte.) — Eſſais de crit. ſur la Litterat. anc. et moderne, von ebend. Par. 1785. 12. 2 B. — Diſcours ſur l'origine et les progrès de la Poeſ. franc. vor dem 1ten Bde. der Annales poet. Par. 1776. 12. — **Beyträge** dazu finden ſich aber noch in verſchiedenen andern Werken, als in der Grand et vrai Art de pleine Rhetor. des Fabri, Par. 1521 und 1554. 8. In dem Jardin de plaiſance, Par. 1547. 4. In der Art poet. des Mesnardier, P. 1640. 8. In den Traités des Colletet über das Epigr. Sonnet und Schäferged. Par. 1658. 12. In der Diſſertation des Cl. Geneſt über das Schäferged. Par. 1707. 12. — ſo wie in der Hiſt. litteraire de la France . . . p. des Religieux Benedictins, Par. 1733-1756. 4. 11 Bde. — In der Hiſt. litter. du Règne de Louis XIV. p. Mr. (Claude Franc.) Lambert, Par. 1751. 4. 3 B. Deutſch, durch Gottfr. Benj. Funk, Coppenh. 1753. 8. 3 Bd. — In dem Siecle litteraire de Louis XV. Par. 1754. 12. 2 Th. — In den Deux Ages du gout et du genie franc. p. Mr. Dixmerie, Par. 1769. 8. — Mem. pour ſervir à l'hiſtoire de la Litterature, von Paliſſot, Par. 1770. 1775. 12. und im 3ten Th. ſ. Oeuvr. Par. 1788. 8. — Hiſt. de la Literature françoiſe, p. Mr. Baſtide, Par. 1773. 12. 2 B. — Les trois Siècles de notre Litterature ou tableau de l'eſprit de nos ecrivains depuis François I. jusqu'à 1772. p. Mr. Sabatier, P. 1772. 12. 3 B. verm. Amſt. 1779. 12. 4 B. (welches eine Menge Gegenſchriften, als Additions, ou Lettre critique; Lettre d'un Theologien; Lettre d'un pere à ſon fils; Les oreilles des Bandits, verſch. Auff. von Voltaire u. a. m. veranlaßte.) — La France litteraire cont. . . . les auteurs vivans et morts depuis 1751. avec la liſte de leurs ouvrages, Par. 1756. 12. 2 Th. 1768. 8. 6 Th. 1778. 8. 6 Th. — Skizze einer Geſch. der franzöſiſchen Litter. von dem Marq. de Paulmy, in der Litteratur und Völkerkunde, September 1783. — **Journale** von der franzöſiſchen ſchönen Litteratur: Das älteſte aller Journale iſt, meines Wiſſens, in ſo fern die Bibliogr. Pariſiana, ſ. Catal. omnium Libror. Par. annis 1643-1653. excuſor. 4. 3 Bde. von Louis Jacob, als ſie die Idee zu Anzeigen der

der neu erſchienenen Schriften gegeben zu haben ſcheint; denn an und für ſich ſelbſt iſt es nichts, als ein Titel-Verzeichniß. Der Schriften dieſer Art ſind, indeſſen, in der franzöſiſchen Sprache, ſo viele, daß ich, um den Raum zu ſchonen, mich auf diejenigen einſchränke, welche mit der Dichtkunſt in näherer Verbindung ſtehen, als Mercure de France, angefangen, im J. 1672. von Jean Don. de Viſé, unter dem Titel des Mercure galant. — Journal de Trevoux, ou Mem. pour l'Hiſt. des Sciences et des beaux Arts, ſeit 1701. Unter dem Titel Eſprit des Journaux de Trev. ſind die beſten Auff. daraus, Par. 1771. 12. zuſammen gedruckt worden.) — Journal litteraire, Haye 1713-1732. 8. 20 B. — Bibl. françoiſe ou Hiſt. litter. de la France, Amſt. 1723 u. f. 8. 42 Bd. (von Den. Frc. Camuſat) — Le Pour et le Contre, von Prevoſt, Haye 1733-1739. 8. 17 Th. — Obſervat. ſur les Ecrits modernes, von den Aebten Desfontaines und Granet, Par. 1734-1743. 12. 35 Th. — Nouv. Bibl. ou Hiſt. litter. depuis 1738-1744. Haye 12. 19 Bde. — Lettres ſur les Ouvrages de Litterature, von P. Clement, Par. 1740. 12. und Les cinq Années litteraires (1748-1752.) von ebend. P. 12. 4 Th. Berl. 1756. 12. 2 Bde. — Obſervat. ſur la Litterature mod. von La Porte, Par. 1749-1752. 12. 9 Bde. — Biblioth. des Sciences et des beaux arts, Haye 1754 u. f. 8. — Année litteraire, Par. 1754 u. f. 12. von El. Catherine Freron. (Zwey Abhandl. daraus über Litteratur und Kritik von dem Abt Groſier, ſind, Deutſch, Frft. 1778. 8. erſchienen.) — Journal Encyclopedic, Bouillon 1756 u. f. 8. — Mem. ſecrets pour ſervir à l'Hiſt. de la Republ. des Lettres en France, depuis 1762. Haye 12. 33 Bde. — Renommée litteraire von Jean Et. Lebrun de Granville. — Auch mag die Hiſt. critique des Journaux, Beſanc. 1718. 4. 2 B. Amſt. 1734. 12. 2 B. von Denis Franc. Camuſat hier eine Stelle einnehmen. — Uebrigens liefern einige dieſer Journale, auch zuweilen Anzeigen und Auszüge aus andern, als franzöſiſchen Schriften. —

Ueber Geſchichte, Geiſt, Eigenheiten der **engliſchen und ſchottiſchen** Poeſie: A Specimen of the critical hiſtory of the celtic Religion and Learning cont. an account . . . of the Bards von John Toland, im 1ten B. S. 3 u. f. der Collection of ſeveral pieces . . . Lond. 1726. 8. — Some ſpecimens of the anc. Welſh Bardes . . . . by Evan Evans, Lond. 1764. 4. nebſt einer lat. Diſſertation de Bardis. — Die XIV der Critic. Diſſertat. on the anc. Caledonians, by J. Macpherſon, Lond. 1768. 4. S. 199 handelt von den Barden; Deutſch, Leipz. 1770. 8. — Translated Spec. of Welſh Poetry, by J. Walters, Lond. 1782. 8. — Muſical and poetical relicks of the Welſh Bards, with a hiſtory of the Bards and an account of their Muſik, by Edw. Jones, Lond. 1784. f. — Auch ſind noch Nachrichten von eben dieſen Barden in Giraldi Cambrenſis Deſcript. Cambriae, Lond. 1585. 12. in Powels Hiſtory of Wales, Lond. 1697. 4. in dem 2ten B. S. 468. des Critical Eſſay on the ancient Inhabitants of the northern Parts of Great Britain and Ireland, by Mr. Innes, Lond. 1729. 8. 2 B. in dem 1ſten B. S. 440 von Th. Pennants Tour to Wales, Lond. 1773-1783. 4. 2 B. zu finden. S. auch den Art. Oßian. — Von den engliſchen Minſtrels: Eſſay on the anc. Minſtrels vor dem 1ſten B. der Reliques of anc. Engl. Poetry, Lond. 1765. 8. 3 B. Deutſch, in den Balladen und Liedern, Berl.

Berl. 1777. 8. Franzöſ. im 3ten B. S. 462 der Variétés litterair. Par. 1768. 12. 4 B. — Von der neuern engliſchen Poeſie: Advancement and reformation of modern Poetry ... by J. Dennis, Lond. 1701. 8. — Diſſertat. ſur la Poeſie angl. in dem 9ten B. S. 157—216 des Journal Litteraire, Haye 1713 u. f. — In der Idée de la Poeſie angl. des Abt Yart, Par. 1749. 8. B. finden ſich, bey den Ueberſetzungen, auch Raiſonnements über die Dichter. — The Hiſtory of the Engliſh Poetry from the cloſe of the eleventh to the commencement of the eighteenth century ... by Th. Warton, Lond. 1775. u. f. 4. bis jetzt 3 Bde. (Das Werk veranlaßte einige Kritiken, als Obſervations ... Lond. 1782. 4. welche aber nicht von Bedeutung ſind.) — Betrachtungen über die engliſchen Dichter, Berl. 1780. 8. — Critic. Eſſays on the Engl. Poets, by J. Scott, Lond. 1785. 8. — Von der ſchottiſchen Poeſie beſonders: Eſſay on the origin of Scottiſh Poetry von Pinkerthon, vor den Anc. Scottiſh Poems, Edinb. 1786. 8. (S. auch den Art. Oßian.) — Journale von der engliſchen Litteratur, in engliſcher Sprache: Das älteſte derſelben iſt, meines Wiſſens, das Weekly Memorial, Lond. 1682. u. f. 4. Ihm folgten die Miſcell. Lettres, L. 1694-1696. 4. — Memoirs of Litterature, von Mich. de la Roche, L. 1710-1714. f. 4 B. ebend. 1722. 8. 8 Bde. — New. Mem. of Litter. von ebend. 1725-1727. 8. 6 Bde. — The preſent State of Letters, Lond. 1728-1734. — Monthly Miſcellan. Lond. 1730. The Gentleman's Magazine, L. 1731. 8. bis jetzt. — The litterary Magaz, Lond. 1735. — The Monthly Review, Lond. 1749. bis jetzt 85 B. — The critical Review, Lond. 1756. bis jetzt 71 Bde. — In franzöſiſcher Sprache: Bibl. Angl. Amſt. 1717-1727. 12. 15 Bde. — Mem. litter. de la Grande Bret. Haye 1720-1724. 12. 16 Bde. (von La Roche und Chapelle) — Bibl. Britann. Haye 1735. u. f. 8. 25 Bde. — Journ. Britan. Haye 1751-1757. 12. 24 B. (von Maty) — In deutſcher Sprache: Brittiſche Bibliothek, Leipz. 1756-1768. 8. 6 B. und 1 St. (von C. W. Müller) — Brittiſches Muſeum für die Deutſchen, von J. J. Eſchenburg, Leipz. 1777-1780. 8. 6 Bde. — Annalen der brittiſchen Litteratur vom J. 1780. Leipz. 1781. 8. von ebend. —

Ueber **Geiſt, Geſchichte, Eigenheiten der Poeſie** bey den **Dänen** (mit Innbegriff der **Isländer**) De priſca Danor. Poeſi, in der Litteratura Runica des Ol. Wormius, Haſn. 1631. 4. 1651. f. S. 163 — Nic. Wetterſtein Diſſert. de Poeſi Skaldor. ſeptentrional. Upſ. 1717. 8. — Fab. Toerneri Diſſert. de Poeſi Skaldor. ſeptentr. Upſ. 1717. 8. (Ein Auszug daraus findet ſich im 1ten St. S. 105 der Beytr. zur Crit. Hiſt. der deutſchen Sprache, Leipz. 1732. 8.) — Eine, ungefähr in dieſem Zeitpunkt, erſchienene Schrift des Diurbergius, De Skaldis Veter. Hyperboreor. weiß ich nicht näher anzuzeigen. — Ioa. Koeleri Prol. de Skaldis, Alt. 1724. f. 1735. 4. — Biblioth. Runica, oder Nachr. von Schriftſtellern über die runiſche Litterat. von Joh. Erichſon, Greifsw. 1766. 4. — Ueber die verſchiedenen Denkungsarten der alten Gr. und Römer, und der alten nordiſchen und deutſchen Dichter ... ins beſondre in Rückſ. auf die Götterlehre, von Gottfr. Schütz, im 1ſten B. S. 431 f. Schutzſchriften, Leipz. 1773. 8. — Sciagr. Hiſt. Litterar. Island. Auct. Halfd. Einari, Haſn. 1777. 8. — Von den Genien und Parzen der nordiſchen Völker, und von der großmüthigen Verachtung des Todes, bey den nordiſchen Helden, bey den Erzählungen zur Kenntniß des nordiſchen Hey-

Heydenthumes, Hamb. 1778. 8. — Ueber die Runiſche Litterat. zwey Abhandl. im 2ten Bde. der Comment. Soc. Reg. Götting. und Vergleichung der nordiſchen und brittiſchen Alterth. in dem 4ten B. der Nov. Comment. Soc. Reg. Gött. — Als Urkunde, oder als Belag, gehört hieher die **Edda**; deren älterer Theil, vorgeblich, ſchon im 12ten Jahrh. von **Saemund** geſammelt ſeyn ſoll, und folgende Stücke enthält: 1) **Voluspa**, herausg. Lat. Dän. und Isl. von Pet. Joh. Reſenius, Hafn. 1665. 4. Von Gud. Andreä, lat. ebend. 1673. 4. Deutſch, im 2ten Th. S. 183 der Volkslieder, ſo wie in den Ged. des Barden Sined (Denis) S. 5 Ausg. von 1775. Auch findet ſich die letztere Hälfte im Barth. Antiq. Dan. 2) **Havamal** (Sittenſprüche, welche dem Odin zugeſchrieben werden) ebenfalls, mit dem vorigen herausg. von Reſenius. 2) **Runa** Capitule, mit dem vorigen herausgeg. von Reſenius; Deutſch, im 2ten Th. S. 201 der Volkslieder. Auch iſt noch eine einzele Ode (Vafthradnismal) mit einer lat. Ueberſ. und Anm. von Joh. Thorkeliu, Hafn. 1779. 4. abgedruckt worden. Der ſpätere Theil derſelben, geſammelt im Anfange des 13ten Jahrh. von dem Isländer **Snorre**, beſteht aus 4) **Dämoſagen**, oder mythol. Erzählungen, 49 an der Zahl, herausg. mit den vorigen von dem angef. Reſenius, und, nach einer Upſaliſchen Handſchrift, unter der Aufſchrift; Hyperboreor. Atlant. ſ. Suiogothor. et Nordmannor. Edda . . . opera et ſtudio Ioa. Göranſon, Upſ. (1745.) 4. Isl. Schwediſch und Lateiniſch, aber nur 26 dergleichen Sagen, und ſehr untreu. 5) **Kenningar**, oder dichteriſche Darſtellungen von den Göttern, ebenfalls von Reſenius herausg. Auszüge aus allen in den Monumens de la Mythol. et de la Poeſie des anc. Peuples du Nord, von Mallet, Copenh. 1756. 4. und im 2ten Th. ſ. Hiſt. de Dannemark, Gen. 1763. 12. 6 B. Engl. 1757. 4. Ueberſetzt ſämmtl. ins Deutſche von Jac. Schimmelmann, mit einem lächerlichen Commentar, Stettin, 1773. 4. Noch gehören zu ihr 6) **Liodsgreinir**, oder **Skalda**, die eigentliche Poetik, welche Jon. Rughmann Lateiniſch, aber nicht vollſtändig, herausgegeben hat. Nachrichten von der Edda, und Erläuterungen darüber, geben, unter mehrern: Suhms Crit. Hiſt. of Danmark, B. 2. S. 654-664. — I. Iohannaei Hiſt. Eccl. Island. Bd. 1. S. 203 u. f. — Ol. O. Nordings Diſſert. de Eddis, Hafn. 1735. 4. und in J. Oelrichs Opuſc. Dan. et Suec. litterar. . . . Brem. 1774. 8. — Briefe über Merkw. der Litteratur, Schleswig 1766. 8. Th. 1. S. 145 Th. 2. S. 413. — Bref till H. Cancellie Rad. Suen Lagerbring, rörande the Islandske Edda . . . Upſ. 1772. 8. von dem Kanzelleyrath Ihre, Deutſch, in — Isländiſche Litteratur und Geſchichte, Gött. 1773. 8. (von A. L. Schlözer) — Gegen die, von dieſem, geäußerten Zweifel, ein Brief von Ihre, in den Briefen über eine nach Island angeſtellte Reiſe, von Troil, Deutſch, Koppenh. 1779. 8. — Die vorher angeführte Sciagr. des Einari, in den beyden erſten Abſchnitten. — Ein Aufſ. im 5ten B. S. 216 u. f. der Bibl. der Romane, Berl. 1780. 8. — Ueberbleibſel alter Nordiſcher Gedichte, welche hier an ihrer Stelle zu ſtehen ſcheinen, ſind, einzeln, von verſchiedenen, als von Ol. Verelius, (Upſ. 1664. 1672. 1692.) von Gudm. Oloffon, (ebend. 1695) von Joh. Peringskiold (Holm. 1715. f.) u. a. m. Lateiniſch herausgegeben worden. Mehrere finden ſich in des Saxo Grammat. Hiſt. Dan. Lib. XVI. Sor. 1644. f. Ex ed. Ad. Klotzii, Lipſ. 1771. 4. (einige 50 Lieder) In Th. Bartholini de cauſis contemtae a Danis adhuc gentilibus mortis, ſ. Antiq. Danic. Hafn. 1689.

1689. 4. In der Heimscringla, od. Chronik von Norden, des Snorro (Lat. Schwed. u. Isl.) Durch Gudm. Olofſon und Peringskiold, Holm. 1697. f. In Eric. Jul. Biörner Nordiska Kampedater, i. e. Hiſtor. varior. in orbe hyperbor. antiq. Regum, Heroum et Pugil. Sagas continens, Holm. 1732. f. In Islands Landnamabock, h. e. Origines Island. Hafn. 1772. 4. Und eine eigene Sammlung, Kiämpe Vüſer, hat, in der neuern däniſchen Sprache, Andr. Sofreenſon Vedel 1591. und dieſe vermehrt, Pet. Syv 1695. beſorgt. (S. Briefe über Merkw. der Litterat. Th. 1. S. 108 u. 145.) Aus dieſen verſchiedenen Quellen ſind wieder verſchiedene andre Ueberſetzungen und Nachahmungen, als Five pieces of Runic poetry . . . Lond. 1763. 8. — Anecdotes of Olave . . . to which are added eighteen Euloges on Hacco, King of Norway, by Jam. Johnſtone, Lond. 1780. 8. — Runic Odes by Th. J. Mathias, 1781. 4. — Lodbrogs Sterbelied, von Hugh Downman 1782. 4. — Einige Gedichte in J. Sterling's Poems, 1789. 12. — Dramat. Skelches of the old northern Mythologie, by F. Sayers, Lond. 1790. 4. (drey Dramen) und verſchiedene Gedichte in C. F. Weißens Lyr. Gedichten, Leipz. 1772. 8. 3 B. in den Liedern des Barden Sined, Wien 1772. 8. in den Volksliedern, Leipz. 1778-1779. 8. 2 Th. u. a. m. gezogen worden ſind. Auch gehören noch hieher, Nordiſche Blumen, von Frdr. Dav. Gräter, Lpz. 1789. 8. — Ueber die Poeſie der Dänen in den mittlern und neuern Zeiten: In J. E. Schlegels Fremden, Kopp. 1745-1746. 8. und im 5ten Th. ſ. W. S. 1 u. f. Kopp. 1770. 8. — Mercure Danois, Cop. 1753. 8. (Wie viel Stücke davon erſchienen, weiß ich nicht?) — Mem. ſur la Litterature du Nord, Copp. 1759-1760. 8. 6 St. (von Mallet.) — Ant. Fr. Büſchings Nachr. vom Zuſtande der W. und Künſte im däniſchen Reiche, Kopp. 1754. 8. 2 B. — Briefe über Merkwürdigkeiten der Litterat. Schleswig 1766. 8. u. f. 3 Th. — Däniſches Journal, Koppenh. 1767. 8. — Allgemeine Däniſche Bibliothek. — Eſſ. ſur l'état preſent des Scienc. Belles Lettres et Beaux arts en Norvege . . . Coppenh. 1772. 8. —

Ueber die Poeſie der **Schweden**: Hiſtoriola litteraria Poetar. Suecor. Auct. A. Liden, Upſ. 1769. 8. — Kurze Geſch. der ſch. Wiſſenſch. in Schweden, von Dalin, im 2ten B. des Schwediſchen Muſeums, Wism. 1784. 8. — Bemerk. über die Schwediſche Dichtkunſt in unſern Zeiten, ebend. —

Ueber die Poeſie der **Deutſchen**: Von den verſchiedenen Schriften über unſre **Sprache überhaupt**, begnüge ich mich mit der Anzeige der „Hauptepochen der deutſchen Sprache, ſeit dem achten Jahrh." von Leonh. Meiſter, im 1ten und 2ten B. der Schriften der deutſchen Geſellſch. in Mannheim, Mannh. 1787. 8. — und der, ebend. im 3ten B. S. 7 u. f. befindlichen Abhandl. über die Veränderungen und Epochen der deutſchen Hauptſpr. ſeit Karl dem Gr. von Will. Peterſen — zu welchem auch noch die im 4ten B. ebend. 1788. 8. befindliche Vergleichung der Vorzüge der deutſchen Sprache mit den Vorzügen der lat. und griech. Sprache von J. G. Trendelnburg gehört. — Von der Poeſie ſelbſt: De origine Poëſ. in Germania et Septentr. Diſſ. Auct. Ulr. a Lingen. — Die Diſſertat. des Cyriac. Spangenberg, De Bardis, iſt mir nicht näher bekannt; und ich weiß nicht, ob es etwas anders, als ſeine, im Ganzen noch ungedruckte Schrift vom Meiſterſange iſt? — De carminibus veter. Germanor. Diſſert. II. Jo. Lauterbachii, Ienae 1696 und 1698. 4. —

„Von der alten vaterländiſchen Dicht-
kunſt," die Vorrede zu den Liedern
des Barden Sined, Wien 1772. 8.
ebend. 1784. 8.— Ueber die Barden-
Poeſie, ein Aufſ. in dem Archiv des
deutſchen Parnaſſes, Bern 1776. 8.—
Einige Nachr. in M. J. Schmidts Ge-
ſchichte der Deutſchen, Ulm 1778. 8.
T. 1. S. 508 u. f. — Ueber das Bar-
diet, von K. F. Kretſchmann, vor dem
1ten Bde. ſ. W. Leipz. 1784. 8. (ob-
gleich wohl nicht anwendbar auf die
Poeſie der alten deutſchen Barden.)—
Diſſertat. hiſtor. crit. de antiquiſſi-
mis linguae germ. Monumentis go-
thico-theotiſc. von Schöttchen Starg.
1723. 4. — Von den **Minneſän-
gern**: Ein Verzeichniß derſelben fin-
det ſich in G. Melch. Goldaſt Anim-
adv. ad Paraen. antiq. Germ. Ty-
rolis, Reg. Scotor. ad fil. Fride-
brantum, ut et Winsbeckii ad fi-
lium et Winsbeckiae ad filiam,
Lind. 1604. 4. f. 387. und im 2ten
Th. des Schilterſchen Theſaurus; und
ein vollſtändigeres, im 3ten St. des
2ten B. S. 1 u. f. von J. C. Adelungs
Magazin der deutſchen Sprache, Leipz.
1784. 8.— Anm. von den vortrefli-
chen Umſtänden für die Poeſie unter
den Kaiſern aus dem Schwäbiſchen
Hauſe, in dem 7ten St. S. 25 der
Samml. Krit. und geiſtvoller Schrif-
ten, Zür. 1741-1744. 8. 12 St. —
Von den Vortheilen der ſchwäbiſchen
Sprache der Minneſänger, in den
Krit. Briefen, Zür. 1746. 8. S. 198.
— Moral. und Phyſikal. Urſachen des
ſchnellen Wachsthumes der Poeſie im
13ten Jahrhundert; Von der Aehn-
lichkeit zwiſchen den Schwäbiſchen und
Provenzaliſchen Poeten; Von der
Artigkeit in den Manieren der Mäd-
chen, die von den alten Poeten be-
ſungen worden; von einer fanatiſchen
Liebesprobe der Minneſänger, in den
neuen krit. Briefen, Zür. 1749 und
1763. 8. N. X. XI. XII. XIII. XIV.
XLV und LIII. — Joh. Chr. Gott-
ſcheds Abh. von dem Flore der deut-
ſchen Poeſie unter Kaiſer Friedrich
dem 1ten in ſ. Reden, Leipz. 1749.
8.— Gedanken von den Minneſän-
gern, in J. Jac. Rambachs . . .
Verm. Abhandl. Halle 1771. 8.—
Kühnheit der altſchwäbiſchen Dichter,
die Sprache und Poeſie zu bereichern,
und von der Epopee des altſchwäbi-
ſchen Zeitpunktes, in den Litter.
Denkmahlen . . . . Zür. 1779. 8.—
Allgemeine Nachrichten über einzele
Dichter, und vorhandene Handſchrif-
ten liefern: Phil. Harsdörfer, in ſ.
Geſprächſpielen, Nürnb. 1644-1657.
8. 8 Th. im Anh. des erſten Theils,
und im vierten Theile, ſo wie in ſ.
neunten Diſq. Philol. Germ. —
Tenzels Monatliche Unterredungen
. . . Leipz. 1689-1698. 8. 10 B. in
den Jahren 1690-1692. — Ueber
den Krieg zu Wartburg, drey lateini-
niſche Abhandl. von Chriſtn. Gottfr.
Grabener; Dresden 1743. 4. und eben
darüber L. W. Schumachers verm.
Nachrichten und Anm. zur Erläute-
rung . . . der ſächſ. Geſchichte. Ei-
ſen. 1766-1769. 4. 5 Th. — Sam.
Wilh. Oetters hiſtoriſche Bibliothek,
Nürnb. 1752-1753. 8. 8 Th. — Baſ.
Chriſtn. Bernh. Wiedeburgs ausführ-
liche Nachr. von einigen alten, deut-
ſchen poet. Mſcripten aus dem 13ten
und 14ten Jahrh. in der Jenaiſchen
Bibliothek, Jena 1754. 4. — Joh.
Chr. Gottſcheds neuer Bücherſaal,
B. 2. S. 78 B. 4. S. 408 B. 8. S.
365 B. 10. S. 256. — Der 3te Th.
der Patriotiſchen Phantaſieen, Berl.
1778. 8. S. 240.— Der achte Band
der Unterhaltungen, S. 314. 518.
524. — Anzeige von einem der älte-
ſten deutſchen Poeten (Wernhers Ged.
zu Ehren der Jungfrau Maria) v. S. W.
Oetter, Augsb. 1775. 4.— Das deut-
ſche Muſeum, J. 1776. B. 1. S. 131.
389. 409. J. 1779. B. 1. S. 30. J.
1783. B. 2. S. 143. 233. J. 1784.
B. 2. S. 512. von J. J. Eſchenburg,
ſo wie verſchiedene andre Stücke dieſer
Monatsſchrift, dergl. Nachr. von K. G.

Anton — die Dreßdner Quartalſchrift für ältere Litteratur und neuere Lectüre, Dreßden 1783. u. f. 8. u. a. m. S. auch die Art. **Fabel**, **Erzählung**, **Heldengedicht**. — Ueber die **Meiſterſänger**: Gründlicher Bericht des deutſchen Meiſtergeſanges . . . von Ad. Puſchmann, Görl. 1572. 4. — Auszüge aus Cyriac. Spangenbergs Schrift von dem Meiſtergeſange, von Chr. Hanmann, in ſ. Anm. zu Opitzens Schrift von der Poeterey der Deutſchen, Bresl. (1658) 8. vergl. mit dem Neuen Bücherſaal, Leipz. 1710. 8. (19te Oef. S. 513.) — Lic. Pſellionor. Andropediaci Kurzer Bericht vom uralten Herkommen, Fortpflanzung und Nutzen des alten teutſchen Meiſtergeſanges, Nürnb. (o. Jahrsz.) 8. — Kurze Entwerfung des deutſchen Meiſtergeſanges . . . durch eine geſammte Geſellſch. der Meiſterſänger in Memmingen, Stuttgard 1660. 8. — Joh. Chriſtph. Wagenſeil Von der Meiſterſinger Holdſeeliger Kunſt, Anfang, Fortübung, Nutzbarkeit und Lehrſ. bey ſ. Commentat. de Civit. Norimberg. Altdorf. 1697. 4. S. 433. — Auch finden ſich Nachr. von Meiſterſängern in P. Stettens Kunſt-Gewerk- und Handwerksgeſch. von Augsburg, Augsb. 1779. 8. — De Frid. III. in rem litterar. meritis, Diſſert. Ioa. Gottfr. Schmutzer. — Diſſert. de Favore Maximiliani I. Imp. in Poeſin, Auct. Ioa. Gottl. Boehme, Lipſ. 1765. 4. — Auch gehört noch hieher; Hiſtor. crit. Lebensbeſchreibung Hans Sachſens . . . zur Erläuter. der Geſchichte der . . . deutſchen Dichtkunſt, von M. Sal. Raniſch, Altenb. 1765. 8. — ſo wie ein Auff. in Gottl. Biedermanns Nov. Act. Scholaſt. Leipz. und Eiſ. 1748-1751. 8. 2 B. B. 2. St. 8. von G. Litzel, (oder Megaliſſus, deſſen Unteutſcher Catolik . . . Jena 1730. 8. ebenfalls Beyträge enthält.) — Abhandl. von der Poeſie des ſechzehnten Jahrhundertes nach ihrem ſchönſten Lichte, in dem 8ten St. S. 3. der Samml. Krit. und geiſtvoller Schriften, Zür. 1741. u. f. — Von dem Zuſtande der deutſchen Poeſie, bey der Ankunft Mart. Opitzens, ebend. im 9ten St. S. 3. — Ueber die verſchiedenen **deutſchen Geſellſchaften**: Die **Fruchtbringende**, geſtiftet zu Weimar im J. 1617. 1) Kurzer Bericht von der Fruchtbr. Geſellſchaft, Vorhaben, Gemählde und Wörtern, Cöthen 1641. 4. 2) Der Fruchtbr. Geſellſchaft Namen, Vorhaben, Gemählde und Wörter . . . in Kupfer geſtochen und in achtzeilige Reime verfaßt, I-IV hundert, von Matth. Merian, Frft. a. M. 1646. 4. 3) Der deutſche Palmbum, d. i. Lobſchrift von der hochl. Fruchtbr. Geſellſch. Aufkommen, Satzungen, Vorhaben, Namen, Sprüchen, Gemählden, Schriften . . . verf. durch den Unverdroſſenen Diener derſelben (Carl G. v. Hille) Nürnb. 1647. 12. mit K. 4) Neuſproſſender deutſcher Palmbaum, oder ausführlicher Bericht von der hochl. Fruchtbr. Geſellſchaft Aufkommen, Abſehen, Satzungen, Eigenſchaft und derſelben Fortpflanzung . . . (v. G. Neumark) Nürnb. 1668. 8. mit K. und Zuſätze dazu von Gottfr. Behrends, im 15ten St. S. 368-378. der Beytr. zur critiſchen Geſch. der deutſchen Sprache. 5) El. Geisleri Diſquiſ. hiſtor. de Societ. fructifera, Lipſ. 1672. 4. 6) Nachrichten von dem ſo genannten deutſchen Palmenorden, oder Fruchtbr. Geſellſchaft, in dem neu beſtellten Agenten, 3te Funkt. 4te Depeche S. 306-315. 7) Vermiſchte Nachr. aus den Acten von der fruchtbringenden Geſellſch. unter den **Schmackhaften**, von J. M. Heinze, Weimar 1781. 4. Auch finden ſich noch dergl. Nachr. in Buddeus Hiſtor. Lexikon, B. 2. S. 345 und vor dem 1ten B. der Sandrartſchen Werke, u. a. a. O. m. — Die **deutſchgeſinnte** Genoſſenſchaft, geſt. durch

durch Phil. Zeſen, im J. 1643. 1) Der hochdeutſche, helikoniſche Roſenthal, d. i. der ... Deutſchgeſinnten Genoſſenſchaft erſter, oder neunſtämmiger Roſenzunft Erzſchrein, darinn derſelben Anfang, Fortgang, Ausgang, Bewandniß, Satzungen, Gebräuche, u. ſ. w. zu finden, ausgefertigt durch den Faertigen (Phil. Zeſen) gedr. im Erzſchreine der Amſtellinnen 1669. 8. mit K. 2) Des hochdeutſchen Helikoniſchen Lilienthals, d. i. der deutſchgeſinnten Genoſſenſchaft zweyter, oder ſiebenfacher Lilienzunft Vorbericht durch den Faertigen, Amſt. 1679. 8. 3) Der ganzen hochpreißwürd. deutſchgeſinnten Genoſſenſchaft vom J. 1643. bis 1685. Zunftgenoſſen, Zunft-Tauf- und Geſchlechtnahmen, Wittenb. 1685. verm. ebend. 1705. 8. (von Joh. Preiskern) 4) Des hochdeutſchen helikon. Näglein-thales oder der hochprw. deutſchen Genoſſenſchaft dritter, oder fünffacher Naegliſchen Zunft Vorbericht, ausgef. durch den Faertigen, Hamb. 1687. 8. — **Gekrönter Blumenorden an der Pegnitz** geſt. durch Harsdörfer und Joh. Klai im Jahr 1644. zu Nürnberg: Amarantes (Joh. Herdegen) hiſtor. Nachr. von des löbl. Hirten- und Blumenordens an der Pegnitz Anfang und Fortgang bis auf das erreichte hundertſte Jahr, Nürnb. 1744. 8. — **Die Schwanengeſellſchaft**, geſt. von J. Riſt ums J. 1660. Candorins (Conr. v. Hoepelen) deutſcher Zimberſchwan, darinn des hochl. aedelen Schwan-Ordens Zunaemen, Bewandnüß, Satſungen, Ordens-Geſaetſe ... entworfen, Lüb. 1667. 12. — Der **belorberte Taubenorden**: Unmaßgebig kurzer Entwurf des belorbeerten Taubenordens, 1692. 4. (von Chr. Frdr. Paulini, in deſſen Zeitkürzender erbaul. Luſt, Th. 2. S. 601-613 dieſer Entwurf auch abgedruckt worden iſt.) — Der **Leopolden-Orden**; 1) Joh. Caſp. Jungmichels neuer Wachsthum der deutſchen Heldenſprache durch den hochpr. Leopolden-Orden ... auch deſſen Regeln und Zeichen, 1695. 4. 2) Ein Aufſ. in dem 5ten St. S. 168 der Beytr. zur crit. Hiſt. der deutſchen Sprache. — Die **deutſche Geſellſchaft zu Leipzig**, geſt. zu Görlitz im J. 1697. und erneuert zu Leipzig, durch Joh. Burkh. Menken: 1) Schediasma de Inſtituto Soc. Philo-Teut. poeticae, quae ſub praeſidio Ioa. Burk. Menckenii Lipſiae congregatur, Lipſ. 1722. 4. 2) Nachr. von der erneuerten deutſchen Geſellſch. in L. und ihrer jetzigen Verfaſſung ... Leipz. 1727. 8. 8) Nachr. von der d. Geſellſch. zu L. bis aufs J. 1731. fortgeſ. nebſt ... einem Verz. ihres jetzigen Büchervorrathes ... Leipz. 1731. 8. 3) Der deutſchen Geſellſchaft in L. ausführliche Erläuterung ihrer bisherigen Abſichten, Anſtalten, und der davon zu hoffenden Vortheile, vor den Reden und Ged. der d. Geſellſch. Lpz. 1732. 8. von Joh. Frdr. Mayen. — Die **deutſche Geſellſchaft zu Jena**: 1) Geſetze der Jenaiſchen d. Geſellſch. Jena 1730. 8. 2) Kurze Nachr. v. d. deutſchen Geſellſch. in Jena, und ihren Mitgliedern, im 3ten Th. von G. W. Goettens Gelehrtem Europa, S. 387 u. f. — Die **deutſche Geſellſchaft in Göttingen**: 1) Kurzgef. Hiſtorie der königl. deutſchen Geſellſch. in G. in den Beytr. zur Hiſtorie der Gelahrtheit, Hamb. 1748. 8. Th. 2. S. 254. 2) Rud. Wedekinds Nachr. von dem gegenwärtigen Zuſtande der d. Geſ. zu Gött. in der Vorrede zu Gottl. Schmahlings Gedichten, 1748. 4. 3) Ein Schreiben von ebendemſ. an Chrſtph. Cuno, worinn von dem gegenwärtigen Zuſtande der d. Geſ. zu Göttingen fernere Nachr. ertheilt wird, Gött. 1749. 4. — Auch finden ſich dergleichen Geſellſchaften noch zu **Altorf**, **Greifswalde**, **Königsberg**, und auf andern Univerſitäten mehr, welche, ob ſie gleich

aller-

allerhand Schriften, doch, ſo viel ich weiß, keine beſondre Nachrichten von ihren Thaten, haben drucken laſſen. — **Allgemeine Nachrichten, Verſuche einer Geſchichte**, u. d. m.: M. Car. Ortlob Diſſert. de variis Germ. Poeſeos aetat. Vitt. 1654. 4. — Flor. Klepperbein Diſſert. de Germ. Poeſeos Hiſt. Vit. 1681. 4. — Dan. G. Morhofs Unterricht von der deutſchen Sprache und Poeſie, deren Urſprung, Fortg. und Lehrſ. Kiel 1682. 8. Lüb. 1700. und 1718. 8. — Io. G. Heppe Diſſertat. de genere Alexandrino Germ. uſitato, Vit. 1704. 4. — Parerg. crit. de praeſtant. quadam Poeſ. Germ. prae Gallica et Italica, Diſſ. Ioa. Henr. Beuthner, Helmſt. 1715. 4. — G. Wilh. de Reibnitz Vind. Poeſ. Sileſior. in den Miſcell. Lipſ. B. 5. S. 278 u. f. — Lud. Aug. Wurfelii Diſſert. epiſtol. de vena Pomeranor. poet. Gryphsw. 1738. 4. — Progrès des Allemans dans les Sc. les Arts et les Belles Lettres, p. le B. de Bielefeld, Leyde 1752. 8. 1767. 8. 2 B. — Progrès des Allemans particul. dans la Poeſie et dans l'Eloquence, p. M. Formey, Amſt. 1752. 8. (Da ich dieſe Schrift blos aus Bücherverzeichniſſen kenne, und in dem gelehrten Deutſchland nicht angeführt finde: ſo weiß ich nicht, ob es nicht die vorige, und nur H. Formey beygelegte, Schrift iſt.) — Bey dem Choix de Poeſ. Allem. Par. 1766. 12. 4 B. von Mich. Huber findet ſich ein Umriß der Geſ. der deutſchen Dichtkunſt, welchen Chriſtoph Dan. Ebeling überſetzt, verm. und berichtigt, in das Hanöverſche Magazin, J. 1767. St. 6-8. und J. 1768. St. 6-8. 23. 24. 26. 29. 34. und 35 einrücken ließ. — In Frdr. J. Riedels Briefen über das Publikum, Jena 1768. 8. handelt der 7te von der Geſch. der Dichtkunſt. — Bey dem Leipziger Muſenalmanach vom J. 1777 findet ſich ein Anhang darüber. — Vor der Idea della Poeſia Allemanna, des P. Bertola, Nap. 1779. 8. ein Hiſtor. krit. Verſuch über die Poeſie der Deutſchen. — Skizzen einer Geſchichte der deutſchen Dichtkunſt, von Chrſtn. H. Schmid, in der Ollapotrida, Jahrg. 1780. N. IV. S. 86. Jahrg. 1781. N. II. S. 82. Jahrg. 1782. N. I. S. 86. N. IV. S. 96. Jahrg. 1783. N. I. S. 121. N. II. S. 75. Jahrg. 1784. N. I. S. 37. N. II. S. 70. — J. T. Plants Chronol. Biogr. und Crit. Entw. einer Geſchichte der deutſchen Dichtk. bis auf das J. 1782. 8. (ſchlecht gerathen.) — **Materialien und Beyträge dazu**, enthalten: Lettres ſur les Franc. et ſur les Allemans, von E. Mauvillon, Amſt. 1741. 8. — Beytr. zur krit. Hiſtor. der deutſchen Sprache, Poeſie und Beredſ. Leipz. 1732-1744. 8. 32 St. — Der deutſchen Geſellſch. in Leipz. Nachr. und Anmerk. welche die Sprache, Beredſ. und Dichtkunſt der Deutſchen betreffen, Leipz. 1740-1744. 8. Samml. krit. poet. und andrer geiſtvoller Schriften, Zür. 1741-1744. 8. 12 St. N. Aufl. ebend. 1760. 8. 4 Bde. — Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geſchmackes, Halle 1743. 8. 2 B. — Der Greifswalder deutſchen Geſellſch. krit. Verſ. zur Aufn. der deutſchen Sprache, Greifsw. 1744. 8. 15 St. — Briefe über den gegenwärtigen Zuſtand der ſchönen Wiſſenſchaften in Deutſchland, Berl. 1755. 8. (von Friedr. Nicolai) — J. J. Duſch Verm. kritiſche und ſat. Schriften, Alt. 1758. 8. und Ebendeſſ. Briefe an Freunde und Freundinnen . . . Alt. 1759. 8. — Schriften der Geſellſchaft der freyen Künſte, Leipz. 1764. 8. 3 B. — Entw. einer Geſch. der Streitigkeiten, welche zwiſchen einigen Leipzigern und Schweitzern über die Dichtk. geführt worden, von Dan. Gottl. Schlegel, Riga 1764. 4. — Sam. G. Langens Samml. gelehrter und freundſchaftl.

Briefe, Halle 1769–1770. 8. 2 Th. — Ueber die ſch. Geiſter und Dichter des 18ten Jahrh. vornehmlich der Deutſchen, Lemgo 1770. 8. — Ueber den Werth einiger deutſchen Dichter und über andre Gegenſtände, den Geſchmak und die ſch. Litterat. betreffend, Lemgo 1771–1772. 8. 2 St. Krit. Geſch. des gegenwärtigen Zuſtandes der ſchönen Litteratur in Deutſchland, von K. F. Flögel, Jauer 1771. 4. — Ueber den Einfluß einiger beſondern Umſtände auf die Bildung unſrer Sprache und Litteratur, von Chrſtn. Garve, vor dem 14ten B. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. und in deſſen Abhandl. — Beytr. zur Geſch. der deutſchen Sprache und Nationallitteratur, Bern 1777. 8. 2 B. Heidelb. 1780. 8. 2 B. (von Leonh. Meiſter) — Deutſchlands Belletriſtiſches goldnes Jahrh. iſt, wenns ſo fortgeht, ſo gut, als vorbey, eine Rede von Lud. Fronhofer, Münch. 1779. 4. — Das poetiſche Deutſchland in ſ. höchſten Flor, wenn es will, ein Vorſchlag, ſ. l. 1780. 8. — Obſervat. ſur la Litterature allemande, 1780. 8. (von H. Heriſſant.) — De la Litterature Allemande, Berl. 1780. 8. (von Friedrich dem 2ten) Deutſch, ebend. 1780. 8. vorzüglich merkwürdig durch die Schriften, welche er veranlaßte, als, in franz. Sprache: Lettres ou Obſervat. par Rauq. Lieutaud, 1781. 8. 2) Lettre ſur la langue et ſur la Litterat. allem. . . . p. Gomperz, Danz. 1781. 8. In **deutſcher** Sprache: 3) Ueber die deutſche Sprache und Litteratur, Berl. 1781. und im 1ten B. S. 29 der Litterar. Chronik, Bern 1785. 8. von Frdr. W. Jeruſalem. 4) Ueber die deutſche Sprache und Litterat. Schr. v. J. Möſer, in den weſtphäliſchen Beytr. und in der angef. Chronik, S. 75. 5) Ueber Sprache, Wiſſenſch. und Geſchmack der Deutſchen, Leipz. 1781. 8. (von Joh. Wetzel und, meines Bedünkens, die beſſere dieſer verſch. Schriften) — Character deutſcher Dichter und Proſaiſten, von K. Karl dem Großen, bis auf d. J. 1780. Berl. 1781. 8. 2 B. — Tableau de l'Allemagne et de la Litterat. allemande, par un Anglois, Berl. 1782. 8. (von einem ehrl. Deutſchen, welches eine Lettre . . . . Hamb. 1783. 8. von dem Abbé Kenzinger veranlaßte.) — Ueber die Kenntniß in der Geſchichte unſerer Dichtkunſt, ſammt Beurtheilung einiger neuern, hieher gehörigen Schriftſteller, ein Auſſ. in dem 2ten St. S. 248 des Würtemb. Repertoriums der Litterat. Frankft. 1782. 8. — Friedrich des Gr. wohlthätige Rückſicht auch auf Verbeſſerung teutſcher Spr. und Litteratur, von Leonh. Meiſter, Zür. 1787. 8. — Ueber die Vergleichung der alten, beſonders griechiſchen, mit der Deutſchen und neuen ſchönen Litteratur, von G. F. Groddeck, Berl. 1788. 8. — Verſ. einer Vergleichung der deutſchen Dichter mit den Griechen und Römern, von J. J. Hottinger, im 5ten B. der Schriften der Deutſchen Geſellſch. in Mannheim, Mannh. 1789. 8. — **Journale:** Die früheſten darunter, welche auch Nachrichten, obgleich wenige von unſerer Poeſie und poetiſchen Werken enthalten, ſind die Luſtigen und Ernſthaften Monatsgeſpräche von Chrſtn. Thomaſius, Halle 1688–1689. 8. 4 Th. — Monatl. Unterredungen von Ernſt Tenzel, Leipz. 1689–1698. 8. 10 Bde. — Neue Bibl. oder Nachr. und Urtheile von neuen Büchern, von Gundling, Frft. u. Leipz. 1709–1717. 8. 11 Bde. — Deutſche Acta Eruditor. Leipz. 1712–1739. 8. 20. B. — Mit Gottſched und Bodmer fieng ſich, für unſre Journale, gleichſam ein neuer Zeitpunkt, in ſo fern an, als nun die ſchönen Künſte mehr Aufmerkſamkeit auf ſich zogen, und zum Theil eigene Journale erhielten. Verſchiedene derſelben ſind bereits vorher angeführt, weil ſie mehr Abhandlungen,

und

und mehr Nachrichten von ältern als von neuern Schriften enthalten. Auch ſind die übrigen Schweizeriſchen Schriften dieſer Art, als Kritiſche Briefe, Zür. 1746. — Neue Kritiſche Briefe, ebend. 1749 und 1763. 8. — Crito ebend. 1751. 8. 6 St. — Archiv der Schweizeriſchen Kritik, Zür. 1768. 8. — Beytr. in das Archiv des teutſchen Parnaſſes, 1776. 8. 3 St. — Litterar. Denkmahle, 1779. 8. ſo wie verſchiedene der, in jenem Zeitpunkte, in Deutſchland erſchienenen Schriften, als die Beluſtigungen u. d. m. weniger, wie eigentliche Journale anzuſehen. Zu dieſen gehören, meines Bedünkens, von dieſer Seite nur die Freymüthigen Nachr. Zür. 1744-1763. 8. 20 B. und von der andern, Gottſcheds Neuer Büherſaal, Leipz. 1745-1750. 8. 10 Bde. — und ebend. Neueſtes aus der anmuth. Gelehrſamkeit, ebend. 1751-1762. 8. 12 B. — Eine ganz andre Geſtalt, und Verdienſt um die Dichtkunſt, erhielten die Journale durch Friedr. Nicolai. Er ſtiftete die "Bibliothek der ſch. Wiſſenſch. und freyen Künſte," Leipz. 1757-1765. 8. 13 B. welche, vom 5ten Bande an, Fel. Weiße dirigirte, und, unter der Aufſchrift: Neue Bibl. der ſch. Wiſſenſch. und fr. Künſte, Leipz. 1766. 8. bis jetzt 44 Bde. fortſetzte. Briefe, die neueſte Litteratur betreffend, Berlin 1759-1763. 8. 24 Th. zu welchen noch die Fragmente über die neuere deutſche Litteratur, Riga 1767. 8. 3 Samml. gehören. — Allgemeine deutſche Bibl. Berl. 1764. 8. bis jetzt, ohne die verſchiedenen Anhänge, 101 B. — Nächſt dieſen, gehören, von den deutſchen Journalen, hieher: Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur, Schleſw. 1766-1767. 8. 3 Samml. und der Fortſetzung erſtes Stück, Hamb. 1770. 8. — Briefe über die neuere Oeſter. Litter. Wien 1769. 8. u. — Biblioth. der Oeſterr. Litter. Wien 1769-1770. 8. 4 B. — Teutſche Bibl. der ſch. Wiſſenſch. von Chr. Ad. Klotz, Halle 1767-1771. 8. 24 St. fortgeſ. von G. Benj. Schirach unter der Aufſchr. Magazin der teutſchen Kritik, ebend. 1773-1776. 8. 4 B. — Auserleſene Bibliothek, Lemgo 1772 u. f. 8. 20 Bde. — Encyclopediſches Journal, Cleve 1774. 8. 14 St. — Bibl. der Philoſ. und Litterat. Frft. 1774 u. f. 8. 3 St. — Rev. d. deutſchen Litterat. Mannh. 1776-1778. 8. 4 St. Bibliothek der neueſten, theol. philoſ. und ſchönen Litteratur, Zür. 1784. 8. meines Wiſſens nur bis zu 3 Bdn. angewachſen, ob ſie gleich vortrefliche Recenſionen enthält: — Kritiſche Ueberſ. der neueſten ſchönen Litteratur der Deutſchen, Leipz. 1788 u. f. 8. 2 Bde. — Auch enthält noch der Almanach der d. Muſen (von Chrſtn. Heinr. Schmid) Leipz. 1770-1781. 8. 11 Jahrg. Anzeigen von hieher gehörigen Schriften; und von unſern gelehrten Zeitungen verdienen, die Göttingſchen Anzeigen (ſeit 1756) und die Allg. Litteraturzeitung, hier einen Platz. — Von vermiſchten Zeitſchriften enthalten mancherley, zur Geſchichte der Dichtkunſt gehörige, Aufſätze: Die Unterhaltungen, Hamb. 1766 u. f. 8. 10 Bde. — Der teutſche Merkur, Weimar 1773 u. f. 8. bis jetzt, jährl. 4 Bde. — Iris, Deſſ. und Berl. 1775-1778. 8. 8 Bde. — Deutſches Muſeum, Leipz. 1776-1789. 8. Monatl. ein St. — Olla Potrida, Berl. 1778 u. f. 8. jährl. 4 St. — Das ſchweizeriſche Muſeum, Zür. 1783. 8. bis jetzt 6 Jahrg. —

Von der Poeſie der **Pohlen**: Bibliotheca Poetar. Polonar. von Troz, ſ. l. et a. 4. — Verſch. Schriften des Canonikus Joſ. Dan. Janozki, als: Litterar. in Polon. Inſtaurat. Lipſ. 1744. 4. — Litterar. in Polon. Propagator. Dan. 1746. 4. — Polon. litt. noſtri temp. Vratisl. 1750. 8. Deutſch, unter dem

Titel;

Titel: Pohlniſcher Bücherſaal, Bresl. 1756. 8. — Excerpt. Polon. Litterat. hujus atque ſuper. aetat. ebd. 1764. 8. 2 B. — Muſar. Sarmatic. Spec. 1771. 8. — Sarmat. Litterat. noſtri temporis fragm. Varſ. 1773. 8. — Journ. litteraire de la Pologne, Varſ. 1755. 8. (Wie viel Stücke davon erſchienen ſind, iſt mir nicht bekannt.) — Eſſai ſur l'Hiſtoire litter. de Pologne, par M. D. Berl. 1778. 8. — Pohlniſche Bibliothek, Warſchau und Leipz. 1788 u. f. 8. — Von der lettiſchen Poeſie, ein Abſchn. in G. F. Sterders Lettiſcher Grammatik, Brſchw. 1761. 8. —

Von der Poeſie der **Ruſſen**: Eine kurze Geſch. deſſelben, von Baſil. Trediakowsky, Deutſch in den Göttinger Unterhalt. v. J. 1789. — Nachr. von einigen rußiſchen Schriftſtellern, nebſt einem kurzen Bericht vom rußiſchen Theater, im 7ten Bde. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſchaften S. 188. — Eſſai ſur la Litterature Ruſſe, p. M. D. Blackford, Rig. 1772. 8. — Rußiſche Bibliothek, von H. Lud. Chrſtn. Backmeiſter, Riga 1772. 8. u. f. bis jetzt 11 Bde. — Eine Rede, bey der d. Ueberſ. des Gedichtes über die Schlacht bey Tſchesme, Petersb. 1773. 12. —

Ueber die Dichtkunſt der **Ebräer**: A. Pfeifferi Diatr. philol. de Poeſi Ebraer. veter. et recentior. Viteb. 1670. 4. — Die 2te Abhandl. in Sal. Tils Dicht-Sing- und Spielkunſt ſo wohl der Alten, als Hebräer, urſprünglich, holländiſch, Dortr. 1692. 4. Deutſch, Lpz. 1706. 1709. 1714. 4. handelt (S. 163 der Ausg. von 1706.) von der Poeſie der Ebräer. — Diſſertat. ſur l'art poet. et ſur les vers des anc. Hebreux, von Fourmont, im 6ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Hiſt. abregée de la Poeſie chez les Hebreux, von L. Racine, ebend. im 11ten Bde. — Conſiderazione di Biagio Garofola intorno alla Poeſia degli Ebrei, e dei Greci, Rom. 1707. 4. — Diſc. ſur la Poeſie des Hebreux, von Cl. Fleury, in dem 2ten Th. des eilften Bandes, S. 39-78. der Mem. de Litterat. et d'Hiſt. des P. Nic. des Molez, und in dem 4ten B. S. 41 des Comment. litteral ſur la Bible, p. Aug. Calmet, Par. 1724. f. — Diſſert. ſur la Poeſie des anc. Hebr. in dem eben angef. W. B. 1. S. 373 von Calmet ſelbſt. — Eſſai de critique où l'on tâche de montrer en quoi conſiſte la Poeſie des Hebr. von Le Clerc, in dem 9ten Bde. der Bibl. univerſelle S. 219-291 und lat. bey ſ. Commentar über die Propheten, Amſt. 1731. f. S. 621. — Conject. philoſ. de Hymnopoeorum apud Ebraeos ſigno, Sela, dicto . . . Auct. Ioa. Chr. Broeſtedt . . . Gött. 1739. 4. vergl. mit Matthesons Erläutertem Selah . . . Hamb. 1745. 8. — Prolegomena in Pſalmos . . . Auct. Franc. Hare, Lond. 1739. 4. Syſtema Pſalm. metric. a Franc. Hare nuper adornatum, Diſſ. Chr. Weiſii Gott. 1740. 4. und Rob. Lowth ſchrieb dagegen: A larger Confutation of B. Hare's Syſtem of Hebrew metre, Lond. 1766. 8. — De ſacra Poeſi Hebraeor. Praelect. Auct. Rob. Lowth, . . . Oxon. 1753. 4. Mit einigen Zuſ. herausg. von dem Ritter Michaelis, Gött. 1753 und 1770. 8. 2 Bde. Engl. von G. Gregory 1778. 8. 2 Bde. — Poeſis vetus hebraica reſtit. Auct. Sam. Barker, Lond. 1761. 4. — De metro Hebraeor. antiq. Diſſ. Auct. Conr. Gottl. Anton, Lipſ. 1770. 4. Vindiciae derſelben, ebend. 1771. 8. — Verſuch einer richtigen Theorie der bibliſchen Verskunſt, von Chrſtn. Lud. Leutwein, Tüb. 1777. 8. — Vom Geiſt der Ebräiſchen Poeſie . . . von J. G. Herder, Deſſau 1782-1783. 8. 2 Bde. — Iobi, antiquiſſimi Carm. hebraic. natura atque virtutes, ſcr. C. D. Ilgen, Lipſ. 1789. 8. — Ein-

zele, vortrefliche Bemerkungen in den Fragm. über die neuere, deutſche Litterat. 2te Samml. S. 207. ſo wie in den — Briefen, das Studium der Theologie betreffend, Weim. 1778-1781. 8. 4 Th. — Uebrigens hat Ad. Baillet, in ſ. Jug. des Savans, Tome troiſ. Part. Iere. S. 207 u. f. Ausg. von 1725. 12. noch verſchiedene, von der Ebräiſchen Poeſie handelnde Schriftſteller angeführt. — Auch gehört, im Ganzen, die Einleitung ins alte Teſtament, von Joh. Gottfr. Eichhorn, Leipz. 1787. 8. 3 Th. (2te Ausg.) hieher. —

Von der Poeſie der übrigen **Morgenländiſchen Völker** überhaupt: Allerhand Nachrichten davon liefert die Biblioth. Orientale p. Mr. d'Herbelot, Par. 1697. f. Mit Zuſ. von Misdelon und Galland, Haye 1777-1779. 4. 4 B. Deutſch mit Zuſ. aus Schultens und Reiske, Halle 1785-1790. 8. 4 Bde. — Die Vorrede vor Joh. Frdr. Löwens Poet. Nebenſtunden, Leipz. 1752. 8. von J. D. Michaelis, handelt von dem Geſchmak der Morgenländiſchen Dichtkunſt. — Eine Abhandlung bey der Hiſt. de Nader Chah. . . . trad. d'un Mſcrpt. perſan . . p. W. Jones, Oxf. 1770. 4. 2 B. Engl. 1773. 8. Deutſch, von Joh. C. Dähnert, Greifsw. 1773. 4. — Eſſay on the Poetry of the Eaſtern Nat. von ebendemſelben bey ſ. Poems conſiſting chiefly of transl. from the Aſiatik language, Lond. 1772. 8. Alt. 1772. 8. Deutſch, im 3ten St. der Olla Potrida v. J. 1780. — Abhandl. über die Litteratur des Orients, aus dem Franz. Gotha 1773. 8. (Das Original iſt mir nicht bekannt.) — Poeſeos Aſiat. Commentar. Lib. VI. . . . Auct. Guil. Jones, Lond. 1774. 8. verm. mit einer Abhandl. über die Syriſche Poeſie, von J. G. Eichhorn, Lipſ. 1777. 8. — Auch gehört im Ganzen noch hieher, das Werk des J. Richardſon: Diſſert. on the language, litterature and manners of the Eaſtern Nations, Oxf. 1778 und 1780. 8. — Deutſch, mit Zuſ. von J. G. Eichhorn, durch Friedr. Federau, Leipz. 1779. 8. —

Von der Poeſie der **Araber** insbeſondre: Eine Abhandl. darüber, in Ioa. Fabricii Spec. Arab. Roſt. 1638. 4. — Arab. Poeſ. Spec. et Pretium, ein Auff. in Caſiri Bibl. Arab. Hiſp. Eſcur. T. I. Mad. 1760. f. — Entwurf Arabiſcher Dichterey bey der, von J. J. Reiske gelieferten Ueberſ. des Thograis, Friedrichsſt. 1756. 4. — Vom Arabiſchen Geſchmack, ſonderlich in der poet. und hiſtor. Schreibart, die Vorr. von J. D. Michaelis zu ſ. Arabiſchen Gram. und Chreſtomathie, Gött. 1771. 8. — De Genio Arabum, Orat. H. Alb. Schultens, Lugd. B. 1788. 4. — Auch finden ſich noch Nachr. darüber in C. Niebuhrs Beſchreibung von Arabien, in J. G. Eichhorns Monum. antiquiſſ. hiſtor. Arab. Gotha 1775. 8. u. a. m. — Von den vielen **Arabiſchen Gedichten** ſelbſt ſind, durch den Druck, nur wenige in Europa bekannt geworden. Die älteſten derſelben gab Alb. Schultens, unter dem Titel: Monumenta vetuſtiora Arabiae, ſ. Specimina quaedam illuſtria antiquae memoriae et linguae . . . Lugd. B. 1740. 4. arab. und lat. heraus, wovon J. G. Eichhorn einige Deutſch überſetzt, in ſ. Abhandl. über die verſchiedenen Mundarten der arabiſchen Sprache, bey der deutſchen Ueberſ. von Richardſons Abhandl. über Sprachen, Litterat. und Gebräuche morgenländiſcher Völker, Leipz. 1779. 8. geliefert hat. Der Verf. des erſten Gedichtes in dieſer Sammlung, Jorlamides, ſoll, dem Herausgeber zu Folge, ſchon zu den Zeiten des Salomon gelebt haben. — Die folgenden, welche, unſerm Reiske zu Folge (S. den Prol. zu Tharaphae Moallakah S. XIX u. f.) erſt in den Zeiten Mahomets

abgefaßt wurden, ſind die Moallakah, oder ſieben, in dem Tempel zu Mecca aufgehangen geweſene Gedichte, wovon Gerard Joh. Lette das erſte, von Amralkeiſi . . . c. verſ. Levini Warneri . . . Lugd. B. 1748. 4. (zuſammen mit dem folgenden Gedichte des Caab) J. J. Reiske das zweyte, Tharaphae Moallakah, Lugd. B. 1742. 4. arab. und gr. und welche Will. Jones ſämmtlich, mit einer engliſchen Ueberſetzung, unter dem Titel: The Moallakah, or Seven Arabian Poems, which were ſuſpended on the temple a Mecca, Lond. 1783. 4. drucken ließ. Der dazu von ihm verſprochene Commentar iſt nicht erſchienen; aber Nachrichten von dieſen ſieben Gedichten, und ihren Verfaſſern, finden ſich in dem bereits angeführten Prologo von Reiske. — Caab Ben Zoheir (Aus eben dieſem Zeitpunkte, Carmen panegyr. in laudem Muhammedis . . . c. verſ. Levini Warneri . . . zuſammen mit des vorher angeführten Amralkeiſi Moallakah, und einigen Gedichten aus der Hamaſa, ſo wie aus einer andern Sammlung, dem Diwan Hudeilitarum, die beyden letztern blos arabiſch . . . ed. Ger. Io. Lette, Lugd. B. 1748. 4.) — Audedin Alnaſaphi (Carmen arabicum, ſ. verba doctoris Audedini Alnaſaphi de religionis Sonniticae principiis . . . . ed. ac lat. vertit Io. Uri, Oxon. 1770. 4. Abgedruckt dabey iſt der Anfang eines perſiſchen Gedichtes von Saadi Shirazita, Pomarium genannt.) — Ali Ben Ali Thaleb (aus dem ſiebenten Jahrh. Carmina, ed. et vert. Ger. Kuypers, Lugd. B. 1745. 8. Auch ſollen ſie ſchon in Ph. Guadagnoli († 1656.) Inſtit. ling. arab. ſich finden; und die Sprichwörter ſind deutſch und lat. in unſers Tſchernings Frühling 1642. 8.) — Eine, im 9ten Jahrhundert gemachte Sammlung von kleinen Gedichten, und dichteriſchen Stellen ſehr vieler Dichter Al Hamaſa, worinn die, von einerley Dingen handelnden Stellen unter einerley Rubrik, von einem arabiſchen Dichter Abi Temmam, gebracht worden ſind, fügte, Auszugsweiſe, Alb. Schultens, ſeiner Ausgabe der arabiſchen Grammatik des Erpenius, Lugd. B. 1748. 4. unter dem Titel: Excerpta ex Anthologia veter. Poetar. quae inſcribitur Hamaſa Abi Temmam, arab. und lat. bey. Die Auszüge ſind aus den drey erſten Abſchnitten der Sammlung, vorzüglich aus dem erſten (von welchem die Sammlung den Namen führt) gemacht, enthalten Lobſprüche des Muthes, Trauerlieder und Weisheitſprüche, und ſchrieben ſich von 30 verſchiedenen Dichtern her. Auch ſind ſie, arabiſch, bey J. D. Michalis Arabiſcher Grammatik, Gött. 1771. verb. 1781. 8. und verm. von Reiske, arab. und lat. in F. Hirts Anthol. Arab. Ien. 1774. 8. befindlich. Einige wenige ſind auch dem Caab Ben Zoheir von G. J. Lette, arabiſch, angehangen. — Die Anthologia Sententiar. arabicar. . . . ed. vert. et illuſtr. Henr. Alb. Schultens, Lugd. B. 1772. 4. mag hier ihre Stell einnehmen, ob ich gleich das Zeitalter der Verf. dieſer Sentenzen nicht zu beſtimmen weiß. — Abu Bekhr Mohammed Ibn Doraid (930. Maktſoura, ſ. Idyllium arab. ed. Everh. Scheidius, Harderw. 1768. 4. Ebend. mit einer lat. Ueberſ. von D. Agy Heitſma, 1773. 4. und eben ſo, von dem erſtern, ebend. 1786. 4.) — Montanabbi († 965. Proben arab. Dichtkunſt in verl. und traurigen Gedichten arab. und deutſch, von J. J. Reiske, Leipz. 1765. 8.) — Abul Ola Ahmed (1058. Ein Gedicht, Sikta' zzendi, der Funke, in Joh. Fabricius Spec. Arab. Roſt. 1638. 4. und von Jac. Golius, bey ſ. Ausg. der Grammatik des Erpenius, Lugd. B. 1656. 4.) — Abu Iſmael Thograi († 1120. Carm.

Lamiatol Ajam (adſcham) ex ed. Iac. Golii, Lugd. B. 1629. 8. blos der Text; una c. verſ. lat. et notis, op. Ed. Pocockii. Acced. Tractat. de Proſod. Arab. Oper. (Sam. Clerici), Oxon. 1661. 8. Ex ed. Matth. Ancherſen, c. verſ. lat. I. Golii, Traj. ad Rh. 1707. 8. Cur. Henr. v. d. Sloot, Franeq. 1769. 4. auch mit der Ueberſ. des Golius; und in J. J. Hirts Anthol. arab. Ien. 1773. 8. Franz. von P. Vattier, Par. 1660. 8. Engliſch, unter der Aufſchrift, The Traveller, von Leonh. Chappelow, Lond. 1759. 4. Deutſch, mit dem Titel: Thograi's Lammiſches Gedicht, von J. J. Reiske, Friedrichsſt. (1756. 4.) — Abu Mahomed Elkaſem, oder Ithiel Hariri († 1122. Aus ſ. Ged. über die Ergötzungen der Welt, in 50 Abtheil.) (Conſeſſus) hat Alb. Schultens, die drey erſten, Franeker 1731. 4. und die drey folgenden Lugd. B. 1740. 4. ſo wie Reiske die 26te, Lipſ. 1737. 4. arab. und lat. herausgegeben.) — Al Meidani (1163. Spec. Proverbior. ex verſ. Pocock. ed. H. Alb. Schultens, Lond. 1773. 4. Samml. einiger arab. Sprichwörter . . . . von J. J. Reiske, Leipz. 1753. 4. (Dieſe Sammlungen, wenn ſie gleich nicht dichteriſche Werke enthalten, ſcheinen, als Beyträge zur Litteratur der Araber, einen Platz zu verdienen) — Ebn Al Faredh (1234. Ein Ged. von ihm in Ioa. Fabricii Spec. Arab. Roſt. 1638. 4. — Einige arabiſche Ged. in Joh. Chrſtph. Frdr. Schulz Proben Morgenländiſcher Poeſieen, Leipz. 1770. 8. — S. übrigens die Art. **Erzählung** und **Fabel**. — und, wegen Handſchriften arabiſcher Gedichte, unter andern, den Catal. Codic. Mſcrpt. Bibl. reg. Par. Par. 1739 u. f. f. 4 Bde. —

Von der Poeſie der **Perſer**: Deſcription des Sciences et des arts liberaux des Perſes, im 3ten B. S. 129-286. von J. Chardins Voyage en Perſe, Amſterdamer Ausg. von 1738. 4. — Ein Verzeichniß perſiſcher Dichter findet ſich bey G. Fräſens engl. Ueberſ. von dem Leben des Schach Nadir, Lond. 1742. 8. — ſo wie bey W. Jones Perſian Grammar, Lond. 1772. 4. — Eine Abhandlung von der Perſiſchen Poeſie, bey dem Spec. Poeſeos Aſiat. Vienn. 1771. 8. von dem B. Rewitzki, welches aus 16 Oden des Hafitz beſteht; und von J. Richardſon, Lond. 1777. 4. in das Engl. und von J. Friedel, Wien 1783. 8. in das Deutſche überſetzt worden iſt. — — Auſſer dieſen Oden ſind noch folgende perſiſche Gedichte, in perſiſcher Sprache, abgedruckt: Shirazitae Shaadi Carmen Perſ. ed. I. Uri, Oxon. 1771. 4. — Anthologia Perſica, Vien. (1778) 4. — Und hieraus ſind folgende Ueberſ. und Nachahmungen gezogen: Select Odes from the Perſian of Hafez, by I. Nott, L. 1787. 4. — Poems imitated from the Perſian by J. Champion, Lond. 1787. 4. — Poems of Ferdoſi, by J. Champion, Lond. 1789. 4. (Die erſten Geſänge der Shah Nameh, eines großen epiſchen Gedichtes.) — S. übrigens die Art. **Erzählung** und **Fabel**.

Von der Poeſie der **Indianer**: The Aſiatic Miſcellany, conſiſting of transl. imitat. fugit. pieces, orig. productions, and extracts, by W. Chambers, and W. Jones, Lond. 1785-1787. 2 St. 4. und 8. (worin ſich aber auch noch einige perſiſche Ged. finden) — Aſiat. Reſearches, or Transact. of the Society, inſtit. in Bengal . . Calc. 1788. 4. — Aus dieſen iſt Sakontala, Deutſch von G. Forſter, Maynz 1791. 8. herausgegeben worden. — Eine perſiſche Hymne findet ſich, überſetzt in W. Jones Diſcourſe on the Inſtitut. of a ſociety for inquiring into the Arts, Hiſtory etc. of Afrika, Lond. 1784. 4. —

abgefaßt wurden, ſind die Moallakah, oder ſieben, in dem Tempel zu Mecca aufgehangen geweſene Gedichte, wovon Gerard Joh. Lette das erſte, von Amralkeiſi . . . c. verſ. Levini Warneri . . . Lugd. B. 1748. 4. (zuſammen mit dem folgenden Gedichte des Caab) J. J. Reiske das zweyte, Tharaphae Moallakah, Lugd. B. 1742. 4. arab. und gr. und welche Will. Jones ſämmtlich, mit einer engliſchen Ueberſetzung, unter dem Titel: The Moallakah, or Seven Arabian Poems, which were ſuſpended on the temple a Mecca, Lond. 1783. 4. drucken ließ. Der dazu von ihm verſprochene Commentar iſt nicht erſchienen; aber Nachrichten von dieſen ſieben Gedichten, und ihren Verfaſſern, finden ſich in dem bereits angeführten Prologo von Reiske. — Caab Ben Zoheir (Aus eben dieſem Zeitpunkte, Carmen panegyr. in laudem Muhammedis . . . c. verſ. Levini Warneri . . . zuſammen mit des vorher angeführten Amralkeiſi Moallakah, und einigen Gedichten aus der Hamaſa, ſo wie aus einer andern Sammlung, dem Diwan Hudeilitarum, die beyden letztern blos arabiſch . . . ed. Ger. Io. Lette, Lugd. B. 1748. 4.) — Audedin Alnaſaphi (Carmen arabicum, ſ. verba doctoris Audedini Alnaſaphi de religionis Sonniticae principiis . . . . ed. ac lat. vertit Io. Uri, Oxon. 1770. 4. Abgedruckt dabey iſt der Anfang eines perſiſchen Gedichtes von Saadi Shirazita, Pomarium genannt.) — Ali Ben Ali Thaleb (aus dem ſiebenten Jahrh. Carmina, ed. et vert. Ger. Kuypers, Lugd. B. 1745. 8. Auch ſollen ſie ſchon in Ph. Guadagnoli († 1656.) Inſtit. ling. arab. ſich finden; und die Sprichwörter ſind deutſch und lat. in unſers Tſchernings Frühling 1642. 8.) — Eine, im 9ten Jahrhundert gemachte Sammlung von kleinen Gedichten, und dichteriſchen Stellen ſehr vieler Dichter Al Hamaſa, worinn die, von einerley Dingen handelnden Stellen unter einerley Rubrik, von einem arabiſchen Dichter Abi Temmam, gebracht worden ſind, fügte, Auszugsweiſe, Alb. Schultens, ſeiner Ausgabe der arabiſchen Grammatik des Erpenius, Lugd. B. 1748. 4. unter dem Titel: Excerpta ex Anthologia veter. Poetar. quae inſcribitur Hamaſa Abi Temmam, arab. und lat. bey. Die Auszüge ſind aus den drey erſten Abſchnitten der Sammlung, vorzüglich aus dem erſten (von welchem die Sammlung den Namen führt) gemacht, enthalten Lobſprüche des Muthes, Trauerlieder und Weisheitſprüche, und ſchrieben ſich von 30 verſchiedenen Dichtern her. Auch ſind ſie, arabiſch, bey J. D. Michalis Arabiſcher Grammatik, Gött. 1771. verb. 1781. 8. und verm. von Reiske, arab. und lat. in F. Hirts Anthol. Arab. Ien. 1774. 8. befindlich. Einige wenige ſind auch dem Caab Ben Zoheir von G. J. Lette, arabiſch, angehangen. — Die Anthologia Sententiar. arabicar. . . . ed. vert. et illuſtr. Henr. Alb. Schultens, Lugd. B. 1772. 4. mag hier ihre Stelle einnehmen, ob ich gleich das Zeitalter der Verf. dieſer Sentenzen nicht zu beſtimmen weiß. — Abu Bekhr Mohammed Ibn Doraid (930. Maktſoura, ſ. Idyllium arab. ed. Everh. Scheidius, Harderw. 1768. 4. Ebend. mit einer lat. Ueberſ. von D. Agy Heitſma, 1773. 4. und eben ſo, von dem erſtern, ebend. 1786. 4.) — Montanabbi († 965. Proben arab. Dichtkunſt in verl. und traurigen Gedichten arab. und deutſch, von J. J. Reiske, Leipz. 1765. 8.) — Abul Ola Ahmed (1058. Ein Gedicht, Sikta' zzendi, der Funke, in Joh. Fabricius Spec. Arab. Roſt. 1638. 4. und von Jac. Golius, bey ſ. Ausg. der Grammatik des Erpenius, Lugd. B. 1656. 4.) — Abu Jsmael Thograi († 1120. Carm.

Lamiatol Ajam (adſcham) ex ed. Iac. Golii, Lugd. B. 1629. 8. blos der Text; una c. verſ. lat. et notis, op. Ed. Pocockii. Acced. Tractat. de Proſod. Arab. Oper. (Sam. Clerici), Oxon. 1661. 8. Ex ed. Matth. Ancherſen, c. verſ. lat. I. Golii, Traj. ad Rh. 1707. 8. Cur. Henr. v. d. Sloot, Franeq. 1769. 4. auch mit der Ueberſ. des Golius; und in J. F. Hirts Anthol. arab. Ien. 1773. 8. Franz. von P. Vattier, Par. 1660. 8. Engliſch, unter der Aufſchrift, The Traveller, von Leonh. Chappelow, Lond. 1759. 4. Deutſch, mit dem Titel: Thograi's Lammiſches Gedicht, von J. J. Reiske, Friedrichsſt. (1756. 4.) — Abu Mahomed Elkaſem, oder Ithiel Hariri († 1122. Aus ſ. Ged. über die Ergötzungen der Welt, in 50 Abtheil.) (Conſeſſus) hat Alb. Schultens, die drey erſten, Franeker 1731. 4. und die drey folgenden Lugd. B. 1740. 4. ſo wie Reiske die 26te, Lipſ. 1737. 4. arab. und lat. herausgegeben.) — Al Meidani (1163. Spec. Proverbior. ex verſ. Pocock. ed. H. Alb. Schultens, Lond. 1773. 4. Samml. einiger arab. Sprichwörter . . . . von J. J. Reiske, Leipz. 1753. 4. (Dieſe Sammlungen, wenn ſie gleich nicht dichteriſche Werke enthalten, ſcheinen, als Beyträge zur Litteratur der Araber, einen Platz zu verdienen) — Ebn Al Faredh (1234. Ein Ged. von ihm in Ioa. Fabricii Spec. Arab. Roſt. 1638. 4. — Einige arabiſche Ged. in Joh. Chrſtph. Frdr. Schulz Proben Morgenländiſcher Poeſieen, Leipz. 1770. 8. — S. übrigens die Art. **Erzählung** und **Fabel**. — und, wegen Handſchriften arabiſcher Gedichte, unter andern, den Catal. Codic. Mſcrpt. Bibl. reg. Par. Par. 1739 u. f. f. 4 Bde. — .

Von der Poeſie der **Perſer**: Deſcription des Sciences et des arts liberaux des Perſes, im 3ten B. S. 129-286. von J. Chardins Voyage en Perſe, Amſterdamer Ausg. von 1738. 4. — Ein Verzeichniß perſiſcher Dichter findet ſich bey G. Fräſens engl. Ueberſ. von dem Leben des Schach Nadir, Lond. 1742. 8. — ſo wie bey W. Jones Perſian Grammar, Lond. 1772. 4. — Eine Abhandlung von der Perſiſchen Poeſie, bey dem Spec. Poeſeos Aſiat. Vienn. 1771. 8. von dem B. Rewitzki, welches aus 16 Oden des Hafitz beſteht; und von J. Richardſon, Lond. 1777. 4. in das Engl. und von J. Friedel, Wien 1783. 8. in das Deutſche überſetzt worden iſt. — — Auſſer dieſen Oden ſind noch folgende perſiſche Gedichte, in perſiſcher Sprache, abgedruckt: Shirazitae Shaadi Carmen Perſ. ed. I. Uri, Oxon. 1771. 4. — Anthologia Perſica, Vien. (1778) 4. — Und hieraus ſind folgende Ueberſ. und Nachahmungen gezogen: Select Odes from the Perſian of Hafez, by I. Nott, L. 1787. 4. — Poems imitated from the Perſian by J. Champion, Lond. 1787. 4. — Poems of Ferdoſi, by J. Champion, Lond. 1789. 4. (Die erſten Geſänge der Shah Nameh, eines großen epiſchen Gedichtes.) — S. übrigens die Art. **Erzählung** und **Fabel**.

Von der Poeſie der **Indianer**: The Aſiatic Miſcellany, conſiſting of transl. imitat. fugit. pieces, orig. productions, and extracts, by W. Chambers, and W. Jones, Lond. 1785-1787. 2 St. 4. und 8. (worin ſich aber auch noch einige perſiſche Ged. finden) — Aſiat. Reſearches, or Transact. of the Society, inſtit. in Bengal . . Calc. 1788. 4. — Aus dieſen iſt Sakontala, Deutſch von G. Forſter, Maynz 1791. 8. herausgegeben worden. — Eine perſiſche Hymne findet ſich, überſetzt in W. Jones Diſcourſe on the Inſtitut. of a ſociety for inquiring into the Arts, Hiſtory etc. of Afrika, Lond. 1784. 4. —

Von der Poeſie der **Chineſer:** Ein Auſſ. darüber, von Freret, in dem 2ten B. der Hiſt. de l'Acad. des Inſcript. — Ein Verzeichniß chineſiſcher Dichter, ebend. von Fourmont. — Diſſertat. ſur la Litterat. des Chinois, von Desguignes, ebd. — Allerhand Nachr. darüber, in dem 3ten Bde. der Deſcription . . . de la Chine, von dem P. Jean Bapt. Du Halde, Par. 1735. f. 4 B. Deutſch, Roſtock 1747-1756. 4. 4 Th. — In den Recherch. philoſ. ſur les Egypt. et les Chinois, Berl. 1773. 8. 2 B. — ſo wie in Chrſtph. Gottl. v. Murr Journal zur Kunſtgeſch. und allg. Litteratur, Nrb. 1775-1789. 8. 17 Th. — Chineſiſche Gedichte ſelbſt: L'orphelin de la Maiſon de Thao, Trag. Chin. Par. 1755. 12. — Hau, Kiou Choaan, or the Pleaſing hiſtory, Lond. 1761. 12. 4 B. Deutſch durch C. G. v. Murr, Leipz. 1766. 8. ein Roman. — In den Miſcellaneous Pieces relating to the Chineſe, Lond. 1762. 12. 2 B. finden ſich einige Gedichte. — Ein Lobgedicht auf die Stadt Moukden, von den, von dem Kaiſer Kien Long, gab Amiot, Par. 1770. 8. in franzöſiſchen Verſen heraus. —

Von der Poſie der **Türken:** De la Litterat. des Turcs, Par. 1789. 12. 3 Bde. — In den Briefen der Lady Montague, Lond. 1763-1767. 8. 4 Th. findet ſich ein Gedicht. —

Die, von Werken der Dichtkunſt gemachten **Sammlungen**, mögen den Artikel ſchließen. Ich ſchränke mich, indeſſen, dabey nur auf die größern, oder **allgemeinern** ein. Von **griechiſchen** Dichtern: Poetae Gr. Principes Henr. Stephani, Par. 1566. f. gr. (Homer, Heſiodus, Orpheus, Callimachus, Aratus, Nikander, Theorit, Moſchus, Bion, Dionyſius, Coluthus, Tryphiodorus, Muſäus, Theognis, Phokylides, Pythagor.) — Carminum Poetar. novem, Lyric. Poeſ. Princ. Fragm. Antv. 1567. 12. Heidelb. 1598. 8. gr. und lat. (Alkäus, Sappho, Steſichorus, Ibykus, Anakreon, Bachilides, Simonides, Alcman, Pindar.) — Poeſis philoſ. vel. . . Relig. Poeſ. philoſ. Empedoclis, Xenoph. Timon. Parmen. Cleanth. Epicharmi, Orph. Par. exc. Henr. Steph. 1573. gr. — Poet. Gr. vet. Aurel. Allobr. 1606. f. 2 Th. gr. und lat. (Homer, Heſiodus, Orpheus, Kallimachus, Aratus, Nikander, Theokritus, Moſchus, Bion, Dionyſius, Koluthus, Tryphiodorus, Muſäus, Theognis, Phokylides, Pythagoras, Apollonius Rh. Oppianus, Kointus Smyrn. Nonnus.) — Poet. gr. vet. Tragici, Comici, Lyrici . . . ebend. 1614. f. 2 Bde. gr. und lat. — Poetae minores Gr. . . . a Rud. Wintertono recogniti, Cantabr. 1635. 8. 1700. 12. (Heſiodus, Theokrit, Moſchus, Bion, Simmias, Muſäus, Theognis, Phokylides, Pythagoras, Solon, Tyrtäus, Simonides, Rhianus, Naumachius, Panyaſis, Orpheus, Mimnermus, Linus, Kallimachus, Evenus, Eratoſthenes, Menekrates, Poſidippus, Metrodorus und Fragmente von einigen verloren gegangenen Komikern.) — Ἀνθολογια διαφόρων Ἐπιγραμμάτων. . . . Flor. 1494. 4. 1519. 8. Ven. 1503. 1517. 1521. 1550. 8. gr. von 277 Dichtern. Verm. v. Heinr. Steph. 1566. 4. gr. Von Joh. Brodäus, Frft. 1600. f. gr. und lat. Von Eilh. Lubinus, in Bibl. Commel. 1604. 4. gr. und lat. und endlich, am vollſtändigſten, von Phil. v. Brunk, unter dem Titel: Anal. vet. Poetar. graec. Argent. 1772-1776. 8. 3 B. gr. — Von **römiſchen** Dichtern: Corpus omnium veter. Poetar. latinor. ſecundum ſeriem tempor. in V libr. diſtinctum . . . Aurel. Allobr. 1611. 1640. 4. 2 B. beſſer, Lugd. B. 1616. 4. — Opera et fragm. vet. Poetar. lat. . . . von Mich. Maittaire, Lond. 1713. f. 2 B. — Corp.

omnium

omnium veter. Poet. Lat. c. cor. Italica verſione, Mediol. 1731—1754. 4. 36 Bde. — Poet. lat. minor. . . cur. Petr. Burmanno, Lugd. B. 1731. 4. 2 B. (Grat. Faliscus, Aurel. Olymp. Nemesianus, Calpurnius Sic. Claudius Rutilius Numant. Q. Serenus Samonic. Vindicianus oder Marcellus, Q. Rhemnius Fannius, Sulpicia) — Poet. lat. minores, cur. I. C. Wernsdorf. Alt. 1780-1789. 8. 6 Bde. — Von den **lateiniſchen** Dichtern aus den **mittlern und neuern Zeiten**: Delic. Italor. Poetar. . . Frcſt. 1608. 12. 2 B. (von 204 Dichtern) Carmina illuſtr. Poetar. Italor. Flor. 1719-1722. 8. 9 Bde. — Delic. Poetar. Gallor. Frcſt. 1609. 8. 3 Th. (von 108 Dichtern) Poetar. ex Acad. gallica . . . Carm. Par. 1737. 8. verm. Amſtel. 1740. 8. — Delic. Poetar. Scotor. illuſtr. Amſt. 1637. 12. 2 B. (von 37 Dicht.) Muſar. Anglicar. Analecta, Lond. 1714-1717. 8. 3 B. — Selecta Poem. Anglor. latina Lond. 1774-1777. 12. 3 Bde. herausg. von Edw. Popham. — Delic. Poetar. Belgicor. . . . Fſt. 1614. 12. 4 B. (von 128 Dicht.) — Delic. . . Poetar. Danor. Lugd. B. 1693. 12. 2 B. (von 6 Dicht.) — Delic. Poetar. Hungaricor. Frcſt. 1619. 12. (von 4 Dicht.) — Delic. Poetar. Germanor. Illuſtr. Frcſt. 1612. 12. 6 Th. (von 211 Dicht.) Recentior. Poetar. Germ. Carm. Helmſt. 1749-1752. 8. 2 Bde. — Von Dichtern in **italieniſcher** Sprache: Parnaſo Italiano, Ven. 1780. u. f. 8. — Opere burleſche di Fr. Berni, Giov. della Caſa, Varchi, Mauro, Bino, Molza, Dolce, Firenzuola, Fir. 1548-1555. 8. 2 B. Verm. Uſecht al Reno (Rom) 1726. 8. 3 B. 1760 und 1771. 8. 3 Bde. — Mehrere Samml. dieſer Art, welche nähmlich nur Auswahlen enthalten, ſind, bey dem Art. **Lied, Scherzhaft, Trauerſpiel** u. d. m. zu finden. — Von Dichtern in **ſpaniſcher** Sprache: Nicht vollſtändige Sammlungen, ſondern nur eine Auswahl von Gedichten findet ſich in dem Parnaſo Eſañol, Mad. 1768-1779. 8. 9 Bde. (Gedichte von Vic. Espinel, Eſteb. Man. de Villegas, Franc. de Quevedo, Juan de Morales, Garcilaſſo de la Vega, Luis de Leon, Greg. Morillo, Lope de Vega Carpio, Luis de Ulloa Pereyra, Luperc. Leon. de Argenſola, Luis Martin, Chr. Suarez de Figueroa, Aug. de Tejada, Greg. Hern. de Velasco, Chriſt. de Meſa, Bart. Leon. de Argenſola, Juan de Arguijo, Gasp. Gil. Polo, Pedro de Espinoſa, Andr. Rey de Artieda, Thom. de Burguillos, Hern. de Acuna, Ign. de Luzan, D. Alonſo de Ercilla, Andr. de Perea, Luis Barahona de Soto, Jorge Pitilla, Damaſ. de Frias, Alonſ. Verdugo de Caſtilla, Man. Pellicer de Velasco, Franc. Pacheco, Gomez de Tapia, Salv. Jacinto Polo de Medina, Bart. Cayrasco de Figueroa, Hurtado de Mendoza, Franc. de Rioja, G. Argote de Molina, Fr. de Figueroa, Cosme Gom. Tejada de los Reyes, Balt. del Alcazar, Fr. de Borja, Dionis Gambaſo, Ped. de Padilla, Luis de Gongara, Mig. de Cervantes, Pablo de Cespedes, Ped. Soto de Rojas, Juan de la Cueva, Alonſo de Ledesma, Pied. Espinoſa, Conte de Rebolledo, Mig. Sanchez, D. Chriſtob. de Villaroel, Fray Hortenſio Felix Paravicino, Ger. Bermudez, Fernan Perez de Oliva, Fern. de Herrera, Franc. de Caſtilla, Gutiere de Cetina, Ant. de Herrera, Ant. Ortiz, Ped. de Medina Medinilla, D. Ped. Silveſtre de Campo, Franc. de Saa de Miranda, Franc. Lopez de Zarate, Alonſ. Ger. de Salas Barbadillo, Juan Boscan, Ped. Laynez, D. Franc. de Calatayud, Juan de Jauregny y Aguilar, Jorge de Montemajor.) S. übrigens die Art. **Comödie, Lied, Romanze**. — Von Dichtern in **franzöſiſcher** Sprache:

Vollſtändige Samml. davon ſind mir nicht bekannt, wofern man nicht die Collection d'Auteurs claſſiques françois, Berl. 8. bis jetzt 10 B. dahin rechnen will; von den verſchiedenen Auswahlen von Gedichten ſind die beſſern: Rec. des plus belles pieces des Poetes franc. depuis Villon jusqu'a Benſerade, Amſt. 1730 und 1752. 12. 6 B. (aus 48 Dichtern) — Bibl. poet. depuis Marot jusqu'á nos jours, p. Mr. (Adr. Claude) de la Morinière, Par. 1745. 12. 4 Bde. — Abeille du Parnaſſe, Amſt. 1750-1754. 8. 10 Bde. — Portefeuille d'un homme de gout, Par. 1764-1770. 12. 3 B. und als Fortſ. davon die Poeſ. anc. et modernes, Par. 1781. 12. 2 Bde. — Annales poetiques, ou Almanac des Muſes, depuis l'origine de la Poeſie françoiſe, Par. 1773. u. f. 12. bis jetzt 38 Bde. Wegen mehrerer Samml. ſ. die beſondern Artikel der verſchiedenen Dichtungsarten, als **Drama, Heroide, Lied, Oper** u. a. m. — Von Dichtern in **engliſcher** Sprache vollſt. Sammlungen: Works of the Engliſh Poets, mit Biogr. Vorr. von Sam. Johnſon, Lond. 1779. 8. 60 B. 1790. 12. 75 Bde. (Die darinn aufgenommenen Dichter ſind, Cowley, Denham, Milton, Buttler, Rocheſter, Roscommon, Otway, Waller, Pomfret, Dorſet, Stepney, J. Philips, Walſh, Dryden, Smith, Duke, King, Sprat, Halifax, Parnell, Garth, Rowe, Addiſon, Hughes, Sheffield, Prior, Congreve, Blackmore, Fenton, Gay, Granville, Yalden, Tickel, Hammond, Sommerville, Savage, Swift, Broome, Pope, Pitt, Thomſon, Watts, A. Philips, Weſt, Collins, Dyer, Shenſtone, Young, Mallet, Akenſide, Grey, Littleton.) — The Poets of Great Britain .... Edinb. 1782-1783. 12. 109 Bde. von Bell (die darinn befindlichen Dichter ſind, Chaucer, Spenſer, Waller, Milton, Buttler, Denham, Cowley, Dryden, Roscommon, Buckingham, King, Prior, Landsdown, Pomfret, Swift, Congreve, Addiſon, Rowe, Watts, J. Philips, Smith, Parnell, Garth, Hughes, Fenton Tickel, Somerville, Pope, Gay, Broome, Young, Savage, Pitt, Thomſon, Ambr. Philips, Dyer, G. Weſt, Lyttleton, Hammond, Collins, Moore, Shenſtone, Mallet, Armſtrong, Gray, R. Weſt, Akenſide, Cuningham, Churchill) — Auswahlen von Gedichten: The Muſe's Library, a Coll. of old engl. Poems from the time of the Saxons, by Mſtrs. Cowper. 1741. 8. — Reliques of ancient Engliſh Poetry, Lond. 1765. 8. 3 Bde. — Miſcell. Pieces of anc. engliſh Poeſie, L. 1765. 12. — Specimens of the early Engliſh Poets, Lond. 1790. 8. (Ged. aus Surrey, Wyat, Gascoigne, Sidney, Daniel, Marlow, Raleigh, Drummond, Donne, Charew, Shirley, Randolph, Davenant, Wotton, Cartwrith Suckling.) — Select Beauties of anc. engl. Poetry, by H. Headley, Lond. 1787. 12. 2 Bde. — Collection of Poems by ſeveral hands, von Dodsley, L. 1748-1758. 8. 6 Bde. 1782. 8. 6 Bde. — The beauties of engliſh Poetry ſelected, von Oliv. Goldſmith, 1767. 12. 2 B. — Collection of the moſt eſteemed pieces of Poetry ... by M. Mendez, Lond. 1768 und 1779. 8. — Collection of Poems von Pearch, L. 1768-1770. 8. 4 B. — Select Collection of Poems, von Nichols, L. 1780-1782. 8. 8 Bde. — Choice of the beſt poet. pieces of the moſt eminent Poets, by J. Retzer, Vien. 1780-1786. 8. 6 Bde. — Claſſical Arrangement of fugitive Poetry, Lond. 1789. 12. bis jetzt 10 Bde. (gröſtentheils Epiſteln und ſcherzh. Gedichte) — S. übrigens die verſchiedenen, von den einzelen Dichtungsarten handelnden, Artikel. — Von Dichtern in **deutſcher** Sprache: Sammlung von Minneſingern ...

Zür.

Zür. 1758. 4. 2 B. (von 140 Dichtern) — Sammlungen einzeler Gedichte: Den erſten Platz verdienen hier die Beluſtigungen des Verſtandes und Witzes, Leipz. 1742 ≈ 1750. 8. 8 Bde. weil, wenn ſie gleich nicht lauter Gedichte, und noch weniger lauter gute Gedichte, ſie doch die erſten Verſuche der guten neuern Dichter enthalten. — Beyträge zum Vergnügen des Verſtandes und Witzes, Brem. 1744 ≈ 1748. 8. überh. 6 Bde. N. Ausg. woraus die, von den Verf. in ihre Werke aufgenommenen Gedichte, weggeblieben ſind, 1768. 8. 2 B. — Samml. vermiſchter Schriften, von den Verf. der Brem. Beyträge, 1748 ≈ 1752. 8. 3 B. (Ueber die Geſch. der beyden letztern Samml. ſ. Chr. Fel. Weißens Vorr. zu W. Rabeners Briefen, Leipz. 1772. 8. und C. F. Klopſtock von C. F. Cramer, B. 1. S. 142) — Anthologie der Deutſchen, Lpz. 1769 ≈ 1771. 8. 3 Th. — Auserleſene Stücke der beßten deutſchen Dichter, Brſchw. 1766 ≈ 1778. 8. 3 B. (von F. W. Zachariä, und J. J. Eſchenburg beſorgt, und Gedichte von Rud. Wekherlin, Paul Flemming, Andr. Tſcherning, Joh. G. Schoch u. a. m. enthaltend.) — Taſchenbuch für Dichter und Dichterfreunde, Lpz. 1773 ≈ 1781. 8. 12 St. — Deutſchlands Originaldichter, Hamb. 1776. 8. 4 B. (Beſſer gedruckt, als gewählt.) — Wegen mehrerer Samml. ſ. den Art. **Lied** u. d. m. —

Dichtkunſt. Poetik.

Eine ſo wichtige Kunſt, als die Poeſie iſt, verdienet von Männern, die den feineſten Geſchmak mit der ſchärfſten Beurtheilung vereinigen, in ihrem pſychologiſchen Urſprung, in ihren mannigfaltigen Aeußerungen und in ihrer beſten Anwendung betrachtet zu werden. Nicht deßwegen, daß durch die beſte Theorie dieſer Kunſt ein Dichter könne gebildet werden: denn nur die Natur kann dieſes thun; ſondern damit die, denen die Natur die Anlage gegeben, ihre Beſtimmung deutlich erkennen lernten, und einen Weg vorgezeichnet fänden, auf welchem ſie fortgehen müſſen, um zu dem Grad der Größe zu kommen, deſſen ihr Genie fähig iſt.

Obgleich ſehr viel zu dieſer Theorie dienendes geſchrieben iſt, ſo fehlt es doch noch an einem Lehrgebäude der Dichtkunſt. Die, welche davon geſchrieben haben, fanden das, was ſie vorausſetzen ſollten, die Theorie der ſchönen Künſte überhaupt, nicht vor ſich, deßwegen ließen ſie ſich in vielerley Beobachtungen und Unterſuchungen ein, die die Poeſie mit allen andern ſchönen Künſten gemein hat.

Wenn man die allgemeine Theorie der Künſte, oder die **Aeſthetik** voraus ſetzet, ſo ſcheinet die Poetik insbeſondere folgende Unterſuchungen zu erfodern. Zuerſt eine richtige Beſtimmung des eigenthümlichen Charakters der Poeſie, wodurch ſie zu einer beſondern Kunſt wird, und der beſondern Mittel, die ſie anwendet, den allgemeinen Zwek der Künſte zu erreichen.

Hierauf würde der Charakter des Dichters, und die nähere Beſtimmung ſeines abſonderlichen Genies zu betrachten ſeyn, wodurch er gerade ein Dichter, und nicht ein Redner oder ein andrer Künſtler wird.

Dann würde der wahre Begriff des Gedichtes feſt zu ſetzen und beſtimmt zu zeigen ſeyn, wodurch es ſich von jedem andern Werk der redenden Künſte unterſcheidet. Es würde ſich hieraus ergeben, was in der Materie oder in den Gedanken, was in der Sprache und in der Art des Ausdrukes poetiſch iſt. Hierauf müßte

te man verſuchen, die verſchiedenen Gattungen des Gedichts allgemein zu beſtimmen, und den beſondern Charakter einer jeden Gattung feſtzuſetzen. Man müßte den Urſprung der Gattung und Arten in der Natur des poetiſchen Genies aufſuchen, und daher wieder die, jeder Art vorzüglich angemeſſene Materie, die geſchikteſten Formen, und den wahren Ton beſtimmen.

Bey jedem beſondern Theile dieſer Unterſuchungen müßte man eine beſtändige Rükſicht auf die praktiſche Anwendung der Theorie haben, damit der Dichter dabey alles fände, was zu Erforſchung und Ausbildung ſeines Genies dienet. Er müßte daraus lernen, durch was für Studium und Uebung er ſeine Fähigkeiten erweitern, durch welche Wege er ſeinen Stoff erfinden, und durch was für Arbeiten er die Fertigkeit in ſeiner Art erwerben könne.

Wiewol es uns noch an einem ſolchen Syſtem fehlet, ſo haben über alle zur Poetik gehörige Materien verſchiedene große Männer alter und neuer Zeit ſo viel einzelne Betrachtungen vorgetragen, daß dem, der das Werk im Zuſammenhang ausführen wollte, die Arbeit ſchon ſehr würde erleichtert werden.

Ariſtoteles ſcheinet zuerſt die Bahn hiezu eröffnet zu haben. Der Theil ſeiner Poetik, der auf unſre Zeiten gekommen iſt, zeuget, wie die meiſten Schriften dieſes großen Mannes, von ſcharfen philoſophiſchen Einſichten und feinem Geſchmak. Doch hat er, welches bey einem Genie, wie das ſeinige war, das immer von den erſten und allgemeinſten Grundſätzen anzufangen liebte, zu verwundern iſt, ſich blos bey dem aufgehalten, was der Zufall oder das Genie der Dichter bis auf ſeine Zeiten in der Poeſie hervorgebracht hatte. Etwas allgemeiner und zugleich weiter ausſehend iſt das Lehrgedicht des Horaz; ein Werk, wo die wichtigſten Lehren der Kunſt auf die vollkommenſte Weiſe vorgetragen ſind. Da es die größten Geheimniſſe der Kunſt anzeiget, ſo ſollte jeder Dichter dieſes Werk unaufhörlich ſtudiren. Aber Horaz hat als ein Dichter geſchrieben, dem es nicht erlaubt war, ſich in genaue Entwiklung der Sachen einzulaſſen. Er ſpricht in dem Ton eines Geſetzgebers, deſſen Wille für Gründe dienet. In dieſem Ton und mit nicht geringerer Scharfſinnigkeit haben in Frankreich **Boileau** *), und in England **Pope** **), von der Dichtkunſt geſchrieben.

Ueber die Theorie der Dichtkunſt haben geſchrieben, unter den **Griechen:** Ariſtoteles (περι ποιητικης. Daß das Werk urſprünglich aus mehrern Büchern beſtanden hat, iſt höchſt wahrſcheinlich. Auſſer den Ausgaben mit den übrigen Schriften des Ariſtoteles, wurde es zuerſt in einem lateiniſchen, aus dem Arabiſchen des Averroes gemachten, Auszuge, mit der Rhetorik zuſammen, Ven. 1481. f. (S. die Nuove Mem. per ſervire all' Iſtoria Letteraria des J. M. Paitoni B. 2. S. 68. und die Biblioth. Pinell.) und dann in einer wörtlich lateiniſchen Ueberſ. von Laur. Valla (S. Maittaire 1. S. 661.) 1498 gedruckt. Hierauf haben es herausgegeben Aldus, mit mehrern Rhetorikern und rhet. Schriften des Ariſtoteles, Ven. 1508. f. gr. 2) Alex. Paccius, nebſt Auslegungen, Ven. 1536. 8. 1572. 16. Baſ. 1537. 8. gr. und lat. 3) Franc. Robortel, mit einer Umſchreibung der Dichtkunſt

des

*) Art de poetique.
**) Eſſay on Criticiſm.

des Horaz und beſondern Abh. über die Satire, das Epigr. die Komödie, die ſcherz. Poeſie und die Elegie, Flor. 1548. f. Baſ. 1555. f. gr. und lat. 4) Vinc. Madius, und Bart. Lombardus, mit gemeinſchaftlichen Erklär. und mit beſondern Anmerk. von dem erſtern, Ven. 1550. f. gr. und lat. 5) Wil. Morell, Par. 1555. 8. gr. 6) Pet. Victorius, mit einem Commentar, Flor. 1560 und 1573. f. gr. und lat. 7) Ant. Riccoboni, mit der Rhetorik zuſ. und mit Scholien begleitet, Ven. 1579. 8. 1584. 4. Pat. 1587. 1591. 4. blos lateiniſch. 8) Frdr. Sylburg, Frft. 1584. f. gr. und lat. 9) Dan. Heinſius, bey ſ. Abhandl. De Conſtitut. Tragoed. nach einer veränderten Ordnung, Lugd. B. 1611. 8. 1643. 12. gr. und lat. 10) Paol. Beni, mit einem weitläuftigen, nicht ſchlechten, lat. Commentar, in welchen der Text, einzeln, eingerückt iſt, Padua 1613. f. Ven. 1625. 1673. f. 11) Theod. Goulſton, Analyt. methodo illuſtr. Lond. 1623. 4. gr. und lat. und mit Sylburgs, Dan. Heinſius u. a. Anm. Cambr. 1696. 8. gr. und lat. welche Ausg. bey denen, zu Edimb. 1731. 12. gr. und lat. und Oxf. 1760. 8. gr. und lat. gemachten zum Grunde liegt. 12) T. Winſtanley mit verſch. Lesarten aus Handſchr. und Anm. und der Goulſtonſchen Ueberſ. Oxf. 1780. 8. gr. und lat. 13) Th. Harles, Leipz. 1780. 8. gr. und lat. 14) Will. Cooke, nach Goulſton, Lond. 1788. 8. gr. und lat. 15) Frdr. Wolfg. Reiz, Leipz. 8. gr. wozu wir Anmerk. von Fr. Aug. Wolf zu erwarten haben. — **Ueberſetzt** in neuere Sprachen, und zwar in die **Italieniſche** iſt die Dichtkunſt des Ariſtoteles, von Bernardo Segni, mit der Rhetor. zuſammen, Fl. 1549. 4. — Von Lud. Caſtelvetro, mit eingedrucktem Texte, und einem groſſen Commentar, Wien 1570. 4. und mit vielem Weglaſſungen aus dem Commentar, Baſ. 1576. 4. Gegen dieſe Ueberſ. und Erklär. ſchrieb Franc. Buonamici, Diſcorſi poet. in difeſa d'Ariſtotile, Fir. 1597. 4. Gravina ſagt von Caſtelvetro, quanto è acuto e diligente ed amator dal vero, tanto è difficile ed affanoſo per quelle ſcholaſtici reti, che agli altri ed a ſe ſteſſi, allora i maggiori ingegni tendeano. — Von Al. Piccolomini, mit auch, zwar weitſchweifigen aber doch faſt immer einſichtigen Anmerkungen, Siena 1572. 4. Ven. 1575. 4. — Von Ott. Caſtelli, Rom 1642. 12. — Ein Auszug daraus von Metaſtaſio, Tor. 1784. 8. — In das **Spaniſche**: Von Juan Paez de Caſtro gegen die Mitte des 16ten Jahrhunderts; aber, wahrſcheinlicher Weiſe, nie gedruckt; wenigſtens hat Gonſalez de Salas ſie nicht herausgegeben, deſſen Werk, meines Wiſſens, eine Erläuterung, nicht eine Ueberſetzung der Schrift des Ariſtoteles iſt. — Von Al. Ordenez, mit dem Text, Mad. 1626. 4. neu herausg. von Caſ. Fiorez mit den Anm. des Heinſius und Batteux, Mad. 1778. 8. — In das **Franzöſiſche**: In dem 7ten Bande der Mem. de l'Acad. des Inſcript. wird einer alten franzöſiſchen Ueberſ. gedacht, wovon ſich Nachr. in dem Theſaurus des Brunes finden ſollen. — Von Norville, Par. 1671. 12. — Von And. Dacier mit ſo genannten kritiſchen, aber im Grunde wirklich unkritiſchen, Anmerkungen, Par. 1692. 4. Amſt. 1733. 12. — Von Ch. Batteux, mit dem Text, und einigen Anm. in den Quatre Poetiques, Par. 1771. 8. 2 B. Auch hat ebenderſelbe noch eine Analyſe der Poetik in dem 41ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. geliefert. — In das **Engliſche**: Die, in Fabric. Bibl. Gr. Lib. III. c. 6. S. 124. dem H. Rymer zugeſchriebene Ueberſ. ſoll nie erſchienen ſeyn. — Von einem Ungen. Lond. 1705. 8. (Aus der franzöſiſchen

ſchen Ueberſ. des Dacier genommen und mit allen Anmerk. deſſelben.) — Von (J. Willis) Lond. 1775. 8. (ohne das Original nicht verſtändlich.) — Von Hen. Jam. Pye, Lond. 1788. 8. mit einigen, nicht ganz ſchlechten Anmerkungen. Auch hat der Verf. noch einen weitläuftigen Commentar verſprochen, und einen andern, von einem H. Nares angekündigt. Ob er, indeſſen, immer den Sinn des Ariſt. richtig getroffen, laſſe ich dahin geſtellt. — Von Th. Twining, Lond. 1789. 4. mit zwey Abhandl. über poetiſche und muſikal. Nachahmung, und einem weitläuftigen, und dem, meines Bedünkens, bis jetzt, beßten Commentar. Daß übrigens der Verf. wie er verſichert, erſt, nach geendigter Arbeit, mit unſers Leſſings Dramaturgie bekannt geworden, iſt, ob er gleich, in einigen Punkten, von den Meynungen deſſelben abgeht, nicht ſehr wahrſcheinlich. — In das **Deutſche**: Von Mich. Curtius, mit größtentheils Dacierſchen Anmerk. Han. 1753. 8. — **Beſondre Erläuterungsſchriften**: In **lateiniſcher** Sprache: Poetica Ariſtotelica, ſeu vet. Tragoed. expoſitio, Auct. Frid. Rappolt, Lipſ. 1679-1687. 1695. 12. — In Ariſtotelis notionem Tragoediae Comment. . . . Ren. Gotth. Loebel, Lipſ. 1786. 4. — In **italieniſcher** Sprache: Ein Speculum Poet. Ariſtot. von Giovb. Chiodino da Monte Melone, findet ſich, bey deſſen Rhetorik, Ven. 1613. 8. — Der Diſcorſo della Poetica des Camillo Pellegrino, Ven. 1618. iſt nichts, als eine Erklär. einer Stelle aus des Ariſtot. Poetik. — In dem Saggio di Letterarj Eſercizi degli Acad. Filergiti di Forli finden ſich S. 1 u. f. vier Lezioni darüber, von dem C. Fabbrizio Ant. Monſignani, als Dell' imitazione poetica, e della ſua diffinizione; dell' azione, e coſe da ſomigliarſi, come materia della poet. imitazione; della miſura delle parole, come iſtrumento dell' imitazione; del fine della poet. imitazione. — Spoſizione della Poet. d'Ariſtot. di Orat. Marta col Caſtelvetro, in den Rime und Proſe des erſtern, Nap. 1616. 4. — Ragionamente poetici e riſpoſte ſopra la Poet. d'Ariſt. von Giov. Colle Belluneſe, in ſ. Academia Colle Belluneſe, Ven. 1621. 4. — In **ſpaniſcher** Sprache: Nueva idea de la Tragedia antigua, ò iluſtracion ultima al libro ſingular de Poetica de Ariſt. p. D. Joſ. Ant. Gonzalez de Salas: primera parte. Tragedia practica y obſervac. que deben preceder a la Tragedia Eſpañola intitul. las Troyanas, parte ſeg. Mad. 1633. 4. Neu herausg. von Franc. Cerdo y Rico, Mad. 1778. 8. 2 B. — In **franzöſiſcher** Sprache: Die Reflex. ſur la Poetique et ſur les Ouvrages des Poet. anc. et modernes, des Rene Rapin, Par. 1674. 12. und ſehr verändert, Par. 1684. 4. und im 2ten B. S. 85 f. Oeuvr. Haye 1725. 12. ſind im Grunde nichts, wie auch der Verf. ſelbſt ſagt, als ein Commentar über den Ariſtoteles. Das Werk, ſo mittelmäßig es iſt, veranlaßte den bekannten Fr. Vavaſſor, Remarques . . . Par. 1675. 12. darüber zu ſchreiben, die nur dadurch merkwürdig ſind, daß Rapin eine obrigkeitliche Unterdrückung derſelben auswirkte, ob er gleich auch ſonſt noch eine Reponſe . . . Par. 1675. 12. drucken ließ. Die beyden letztern ſind, indeſſen, in den Werken des erſtern, Amſt. 1709. f. wieder abgedruckt worden; und bey dieſer Gelegenheit erſchien eine Critique des Remarques, von L'Enfant, in den Nouv. de la Republ. des Lettres, März 1710. In das Engliſche ſind die Reflex. des Rapin, von Rymer, mit einer berüchtigten crit. Vorrede, 1694. 8. überſ. — Auſſer der, von Ch. Batteux bereits angeführten Zergliederung der Dichtkunſt

des

des Ariſtot. finden ſich, in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. verſchiedene Abhandl. von ihm darüber, als De la nature et des fins de la Tragedie, welches Rochefort, in einer Abh. Sur l'objet de la Trag. chez les Gr. widerlegte, und darauf eine zweyte Abh. von Batteux veranlaßte, worauf jener wieder mit einer zweyten Abh. unter ähnlichem Titel antwortete: de la nature et des fins de la Comedie, und de l'Epopée comparée avec la Traged. et l'Hiſtoire, welche ſämmtlich, unter dem Titel: Quatre Mem. de Mr. l'Abbe Batteux ſur la Poet. d'Ariſt. . . . Gen. (Berl.) 1781. 8. zuſammen gedruckt worden ſind. — In den Melang. de Litterat. etrang. Par. 1785. 12. ein Aufſatz, welcher das enthält, was über die drey Einheiten in dem Ariſt. geſagt worden iſt. — In **deutſcher** Sprache: Vortrefliche Erläuter. in G. E. Leſſings Hamburgiſcher Dramaturgie. — Nach dem Conſpectus criticar. Obſervat. in Script. gr. et lat. von Burghes, haben wir dort verſchiedene, bis jetzt ungedruckte Anmerk. zu der Dichtkunſt des Ariſt. zu erwarten. — Noch iſt, von griechiſchen Schriftſtellern, welche über Dichtkunſt geſchrieben, eine Abhandlung des Proklus übrig, welche Friedr. Morell, Par. 1615. 12. gr. und lat. herausgegeben hat. —

Von **römiſchen** Schriftſtellern: Der **Brief des Horaz an die Piſonen** iſt, zu oft, als eine eigentliche Dichtkunſt angeſehen und behandelt worden, als daß, wenn nicht auch H. Sulzer ihn ſo gar, als das Werk, „in welchem die wichtigſten Lehren der Kunſt auf die vollkommenſte Weiſe vorgetragen ſind," dargeſtellt hätte, er nicht hier eine Stelle verdienen ſollte. Gedruckt findet er ſich bey den Werken des Dichters (S. den Art. **Horaz**) und einzeln, mit den Commentar. des Acrons und Porphyrions iſt er, unter andern, von R. Stephanus, Par. 1533. 4. herausgegeben worden. Unter den vielen, darüber beſonders geſchriebenen **lateiniſchen** Commentarien von Neuern ſind, meines Bedünkens, die merkwürdigſten der von Janus Parrhaſius, Neap. 1531. 4. Par. 1533. Ven. 1553. 4. Von Pomp. Gauricus, Rom 1541. 4. Von Giaſ. de Nores, Par. 1544. 8. Ven. 1553. 8. Von Fr. Robortelli, bey ſ. Dichtkunſt des Ariſtoteles, Flor. 1548. Baſ. 1555. f. Von Vinc. Madius, bey ſ. Dichtkunſt des Ariſtot. Fl. 1550. f. Von Giac. Grifoli, Flor. 1550. 4. und mit Vertheidigung gegen Giaſ. de Nores, Ven. 1562. 8. Von Achilles Statius, Antw. 1553. 4. Von Franc. Luiſini, Ven. 1554. 4. Von Giov. B. Pigna, Ven. 1561. f. Von Aldus Manutius, Ven. 1576. 4. Von Joh. Sturm, Strasb. 1576. 8. Rudolſt. 1716. 8. Von Th. Correa, Ven. 1587. 8. Von Nic. Colonius (Solonius) Berg. 1587. 8. Von Erc. Manzoni, Berg. 1604. 4. Franc. de Cascales de Murzia Valent. 1659. 4. und bey der neuen Ausgabe ſ. Tablas poeticas, Mad. 1779. 8. (worin das Werk des Horaz ſelbſt ganz anders, wie gewöhnlich, geordnet iſt) Verſchiedene dieſer, und noch mehr Commentare von andern, finden ſich auch in der Ausgabe der ſämmtlichen Werke des Horaz, Baſ. 1580. f. Und auch in den ſpätern Ausgaben dieſer Werke von Baxter, Geßner, Bentley, Cuningham, Valart, Dorighelli, Poinſinet de Sivry, u. a. m. finden ſich Erläuterungen über dieſen Brief. — Unter den beſondern Comment. in **neuern** Sprachen, iſt der merkwürdigſte der, mit verſchiedenen Abhandlungen begleitete von Rob. Hurd, Lond. 1753. 8. 2 B. 1766. 8. 3 B. Deutſch, von Joh. Jac. Eſchenburg, Leipz. 1772. 8. 2 B. — **Ueberſetzt** (und zuweilen nur paraphraſirt) aber öfterer mit Erklär. und Erläuter. begleitet, iſt der Brief an

die

die Piſonen, in die **italieniſche** Sprache, von Lud. Dolce, Ven. 1535. 8. verb. ebd. 1559. 8. in reimfr. Verſen und mit einem Commentar; von Giov. Fabbrini da Fighine, Ven. 1587. 4. 1699. 4. nur die Dichtkunſt allein, obgleich das Werk den Titel, Opere, führt; aber mit Erklärungen; von Sc. Ponze, Neap. 1610. 4. in Octaven, und mit Anm.; von Lud. Leporeo, Rom 1630. 8. in reimfr. Verſen; von Paol. Abriani, Ven. 1663. 1680. 12. in reimfr. Verſen; von Loretto Mattei, Bol. 1686. 8. in Octaven; von Ceſ. Grazzini, Ferr. 1698. 4. in Terzinen; von Giovb. Vaccondi, 1698. 12. in reimfr. Verſen; von Pand. Spannochi, Siena (1714) 8. eben ſo; von Sertor. Quadromanni, in ſ. Lettere, S. 245. Nap. 1714. 8. aber früher geſchrieben; auch ſoll von ihm noch eine Ueberſetzung eben dieſes Gedichtes in reimfr. Verſen vorhanden ſeyn; von dem Conte Giovb. della Torre, Mil. 1720. 8. in Proſe, und mit Erklärungen; von Ven. Pasqualigo, Ven. 1726. 8. in reimfr. Verſen; von Franc. Borgianelli, Ven. 1737. 8. mit den übrigen Werken des Dichters; von Greg. Redi, Ven. 1751. 8. ebenfalls mit den übrigen Ged. des Horaz; von Giuſ. Rota, Berg. 1752. 8. in Octaven; von Ant. Frc. Gerbini, Mil. 1754. 8. in Proſe; von Ant. Piet. Petrini, Rom 1777. 8. in Terzinen, und mit einer veränderten Ordnung des Textes; von Bertola, Sienna 1781-1782. 8. 2 B. mit den übrigen Werken des Dichters. — In das **Spaniſche**; von Vinc. da Eſpinel in ſ. Rimas, Mad. 1591. 8. und im 1ten B. S. 1 u. f. des Parnaſo Eſpañol, in reimfr. Verſen; von Luis de Zapata, Lisb. 1592. 4. eben ſo; Von Villen de Biedma, Gran. 1599. 4. mit den übrigen W. des Dichters; von Juan de Yriarte, Mad. 1777. 8. — In das **Franzöſiſche**: von Jacq. Pelletier, Par. 1545. 12. in Verſen; von den Gebrüdern d'Agneaux, Par. 1588. 8. mit den ſämmtlichen Werken, in Verſen; von Mich. Marolles, Par. 1652. 8. 2 B. mit den übrigen des Dichters, in Proſe; von Et. Martignac, Par. 1673. 12. 2 B. eben ſo; von dem P. Jer. Tartaron, Par. 1685. 12. eben ſo; von Andr. Dacier, Par. 1689 u. f. 12. mit den übrigen Ged. des H. in Proſe; von Dav. Aug. Brueys, Par. 1683. 12. mehr Umſchreib. als Ueberſetzung; von Prepetit de Grammont, Par. 1711. 12. in Proſe; von dem Abt Pelegrin, Par. 1715. 8. mit den übrigen Werken des Dichters; von Frc. de Maucroix, Par. 1726. 12. in Proſe; von dem P. Etienne Sanadon, Par. 1728. 4. 2 B. mit den ſämmtl. Gedichten des Horaz, in Proſe; von Ch. Batteux im 3ten Bde. ſ. Cours de belles lettres, Par. 1747. 12. und in den Quatre Poet. Par. 1771. 8. 2 B. in Proſa; von einem Ungen. Par. 1752. 12. mit den ſämmtl. Schriften des Dichters, in Verſen; von Binet, Par. 1783. 16. 2 B. mit den übrigen Werken des Dichters; von Vidal, Par. 1783. 8. in Proſe; von einem Ungen. P. 1789. 12. — In das **Engliſche**; von Ben Jonſon († 1637) in dem 5ten B. ſ. W. Lond. 1716. 8. in Verſen; von J. Oldham († 1683) paraphr. in ſ. W. Lond. 1722. 12. 2 B. in Verſen; von dem Gr. v. Roscommon, († 1684) in ſ. Poems, Lond. 1717. 8. in reimfr. Verſen; von Th. Creech, Lond. 1684. 1737. 8. mit den übrigen Gedichten des Horaz; von Dunſter, Lond. 1719. 8. mit den übrigen Epiſteln und Briefen; Phil. Francis, Lond. 1743. 8. 4 B. mit den übrigen Werken des Dichters, in Verſen; von Stirling, L. 1752-1753. 12. 2 B. mit den übrigen Werken des Horaz; von W. Popple, L. 1753. 4. in Verſen; von Chr. Smart, L. 1757. 12. 2 B. mit den übrigen Werken des Dichters, in Proſe; von J. Duncombe, L. 1758-1759.

1759. 8. 2 B. 1767. 12. 4 B. mit den übrigen Werken des Dichters, in Verſen; von einem Ungen. L. 1774. 8. mit einem Commentar; von G. Collmann, Lond. 1783. 4. in reimfr. Verſen und einer, der Wielandſchen ähnlichen, Erklärung. — In das **Deutſche**; von Buchholz, Rinteln 1639. 8. nebſt dem erſten Buch der Oden, in Reimen: von Rothe, Baſel 1671. 8. mit den übrigen W. des H. in Proſa; von Kulf, Leipz. 1698. 8. eben ſo; von Eccard, in den Poet. Nebenſtunden, Braunſchweig 1721. 8. in Verſen; von C. Gottſched, in ſ. Kritiſchen Dichtkunſt, Leipz. 1729. 8. in Reime; von L. H. Lange, Lübeck 1730. 8. in Reime; von Groſchuf, Caſſel 1749. 8. mit den übrigen Gedichten des H. in Proſa; von G. Lange, Halle 1752. 8. nebſt den Oden, in reimfr. Verſen; von C. W. Ramler, in ſ. Batteux, Leipz. 1756. 8. in Proſe; in den Werken, Anſp. 1773 u. f. 8. in Proſa; von M. Wieland, Deſſau 1782. 8. nebſt den übrigen Ep. des Horaz, in reimfr. Jamben, und einer Erklärung; von J. And. Michelſen, Halle 1784. 8. in Proſe; von Theod. Plazzary, in den Gedichten, der Ehre und Freundſchaft geſungen, Kempten 1787. 8. in Hexametern. — Einzeln, iſt die Ramlerſche und Wielandſche Ueberſetzung, Baſel 1789. 8. abgedruckt worden. — Beſondre **Erläuterungsſchriften** darüber: in **lateiniſcher** Sprache: De artis poet. Horat. virtutibus et vitiis, D. Polyc. Leiſeri, Hal. 1720. 4. — Artis Poet. Horat. Deſcript. D. P. Chr. Henrici, Alr. 1760. 4. — Adverſar. quaedam in Horat. Artem poetic. Auct. Ioa. Gotthelf Lindner, Regiom. — Horatius fabular. ſcenicar. praeceptor, Auct. Frd. Aug. Wiedeburg, Helmſt. 1775. 8. — De Horatio, Platonis aemulo, ejusque Epiſt. ad Piſones cum hujus Phaedro comparatione, Auct. Car. Godof. Schreiter, Lipſ. 1789. 4. — In **franzöſiſcher** Sprache: Diſſertat. critique ſur l'art poet. d'Hor. où l'on donne une idée générale des pièces de theatre, et où l'on examine ſi un Poete doit préferer les caractères connus aux caractères inventés . . . p. MM. Dacier et de Sevigné, Par. 1697. 12. — In **holländiſcher** Sprache: J. Oudaaus Aanmerkingen over Q. Horatius Dichtkonſt. . Amſt. 1713. 8.

Schriften von Neuern über die Theorie der Dichtkunſt, in **lateiniſcher** Sprache: Die älteſte, mir bekannte, iſt ein Gedicht, ums J. 1200 von einem Engländer, Gottf. Vineſauf, unter dem Titel De nova Poetria, deſſen Warton, in der 2ten Diſſert. Bl. k. vor dem 1ten B. ſ. Hiſtory of Engl. Poetry gedenkt, und deſſen Abſicht dahin geht, die alten römiſchen Versarten zu empfehlen, und die Leoniniſchen Reime zu verdrängen. — De vulgari Eloquentia, Libri duo, von Dante, welche von J. G. Triſſino zuerſt italieniſch, bey ſ. Poetica, Vic. 1529. f. herausgegeben wurden, und auch ſo in dem 1ten B. S. 36 der Galleria di Minerva, Ven. 1696. f. abgedruckt ſind. Lateiniſch erſchienen ſie, aber nur das zweyte Buch, ex libris Corbinelli, Par. 1577. 8. und beyde Bücher lat. und italieniſch, in den Opere di Triſſino 1729. 4. (Das erſte Buch handelt, in 19 Kap. von der Sprache überhaupt; das zweyte, in 13 Kap. von der italieniſchen, und von der Canzone. Daß es, Anfangs, für untergeſchoben, und noch von Crescimbeni dafür gehalten wurde, und ſo mancherley Streitigkeiten veranlaßte, iſt bekannt. Uebrigens erhellt aus mehrern Stellen darin, daß der Verf. das Werk weiter fortſetzen wollen.) — Ein anderes, ums J. 1332, von Ant. da Tempo geſchriebenes, ungedrucktes Werk, Summa Artis Rythmici vulgaris, wird nur dadurch merkwürdig, daß man dar-

die Piſonen, in die **italieniſche** Sprache, von Lud. Dolce, Ven. 1535. 8. verb. ebd. 1559. 8. in reimfr. Verſen und mit einem Commentar; von Giov. Fabbrini da Fighine, Ven. 1587. 4. 1699. 4. nur die Dichtkunſt allein, obgleich das Werk den Titel, Opere, führt; aber mit Erklärungen; von Sc. Ponze, Neap. 1610. 4. in Octaven, und mit Anm.; von Lud. Leporeo, Rom 1630. 8. in reimfr. Verſen; von Paol. Abriani, Ven. 1663. 1680. 12. in reimfr. Verſen; von Loretto Mattei, Bol. 1686. 8. in Octaven; von Ceſ. Grazzini, Ferr. 1698. 4. in Terzinen; von Giovb. Vaccondi, 1698. 12. in reimfr. Verſen; von Pand. Spannochi, Siena (1714) 8. eben ſo; von Sertor. Quadromanni, in ſ. Lettere, S. 245. Nap. 1714. 8. aber früher geſchrieben; auch ſoll von ihm noch eine Ueberſetzung eben dieſes Gedichtes in reimfr. Verſen vorhanden ſeyn; von dem Conte Giovb. della Torre, Mil. 1720. 8. in Proſe, und mit Erklärungen; von Ben. Pasqualigo, Ven. 1726. 8. in reimfr. Verſen; von Franc. Borgianelli, Ven. 1737. 8. mit den übrigen Werken des Dichters; von Greg. Redi, Ven. 1751. 8. ebenfalls mit den übrigen Ged. des Horaz; von Giuſ. Rota, Berg. 1752. 8. in Octaven; von Ant. Frc. Gerbini, Mil. 1754. 8. in Proſe; von Ant. Piet. Petrini, Rom 1777. 8. in Terzinen, und mit einer veränderten Ordnung des Textes; von Bertola, Sienna 1781-1782. 8. 2 B. mit den übrigen Werken des Dichters. — In das **Spaniſche**; von Vinc. da Eſpinel in ſ. Rimas, Mad. 1591. 8. und im 1ten B. S. 1 u. f. des Parnaſo Eſpañol, in reimfr. Verſen; von Luis de Zapata, Lisb. 1592. 4. eben ſo; Von Villen de Biedma, Gran. 1599. 4. mit den übrigen W. des Dichters; von Juan de Yriarte, Mad. 1777. 8. — In das **Franzöſiſche**: von Jacq. Pelletier, Par. 1545. 12. in Verſen; von den Gebrüdern d'Agneaux, Par. 1588. 8. mit den ſämmtlichen Werken, in Verſen; von Mich. Marolles, Par. 1652. 8. 2 B. mit den übrigen des Dichters, in Proſe; von Et. Martignac, Par. 1673. 12. 2 B. eben ſo; von dem P. Jer. Tartaron, Par. 1685. 12. eben ſo; von Andr. Dacier, Par. 1689 u. f. 12. mit den übrigen Ged. des H. in Proſe; von Dav. Aug. Brueys, Par. 1683. 12. mehr Umſchreib. als Ueberſetzung; von Prepetit de Grammont, Par. 1711. 12. in Proſe; von dem Abt Pelegrin, Par. 1715. 8. mit den übrigen Werken des Dichters; von Frc. de Maucroix, Par. 1726. 12. in Proſe; von dem P. Etienne Sanadon, Par. 1728. 4. 2 B. mit den ſämmtl. Gedichten des Horaz, in Proſe; von Ch. Batteux im 3ten Bde. ſ. Cours de belles lettres, Par. 1747. 12. und in den Quatre Poet. Par. 1771. 8. 2 B. in Proſa; von einem Ungen. Par. 1752. 12. mit den ſämmtl. Schriften des Dichters, in Verſen; von Binet, Par. 1783. 16. 2 B. mit den übrigen Werken des Dichters; von Vidal, Par. 1783. 8. in Proſe; von einem Ungen. P. 1789. 12. — In das **Engliſche**; von Ben Jonſon († 1637) in dem 5ten B. ſ. W. Lond. 1716. 8. in Verſen; von J. Oldham († 1683) paraphr. in ſ. W. Lond. 1722. 12. 2 B. in Verſen; von dem Gr. v. Roscommon, († 1684) in ſ. Poems, Lond. 1717. 8. in reimfr. Verſen; von Th. Creech, Lond. 1684. 1737. 8. mit den übrigen Gedichten des Horaz; von Dunſter, Lond. 1719. 8. mit den übrigen Epiſteln und Briefen; Phil. Francis, Lond. 1743. 8. 4 B. mit den übrigen Werken des Dichters, in Verſen; von Stirling, L. 1752-1753. 12. 2 B. mit den übrigen Werken des Horaz; von W. Popple, L. 1753. 4. in Verſen; von Chr. Smart, L. 1757. 12. 2 B. mit den übrigen Werken des Dichters, in Proſe; von J. Duncombe, L. 1758-1759.

1759. 8. 2 B. 1767. 12. 4 B. mit den übrigen Werken des Dichters, in Verſen; von einem Ungen. L. 1774. 8. mit einem Commentar; von G. Collmann, Lond. 1783. 4. in reimfr. Verſen und einer, der Wielandſchen ähnlichen, Erklärung. — In das **Deutſche**; von Buchholz, Rinteln 1639. 8. nebſt dem erſten Buch der Oden, in Reimen: von Rothe, Baſel 1671. 8. mit den übrigen W. des H. in Proſa; von Rulf, Leipz. 1698. 8. eben ſo; von Eccard, in den Poet. Nebenſtunden, Braunſchweig 1721. 8. in Verſen; von C. Gottſched, in ſ. Kritiſchen Dichtkunſt, Leipz. 1729. 8. in Reime; von L. H. Lange, Lübeck 1730. 8. in Reime; von Groſchuf, Caſſel 1749. 8. mit den übrigen Gedichten des H. in Proſa; von G. Lange, Halle 1752. 8. nebſt den Oden, in reimfr. Verſen; von C. W. Ramler, in ſ. Batteux, Leipz. 1756. 8. in Proſe; in den Werken, Anſp. 1773 u. f. 8. in Proſa; von M. Wieland, Deſſau 1782. 8. nebſt den übrigen Ep. des Horaz, in reimfr. Jamben, und einer Erklärung; von J. And. Michelſen, Halle 1784. 8. in Proſe; von Theod. Plazzary, in den Gedichten, der Ehre und Freundſchaft geſungen, Kempten 1787. 8. in Hexametern. — Einzeln, iſt die Ramlerſche und Wielandſche Ueberſetzung, Baſel 1789. 8. abgedruckt worden. — Beſondre **Erläuterungsſchriften** darüber: in **lateiniſcher** Sprache: De artis poet. Horat. virtutibus et vitiis, D. Polyc. Leiſeri, Hal. 1720. 4. — Artis Poet. Horat. Deſcript. D. P. Chr. Henrici, Alr. 1760. 4. — Adverſar. quaedam in Horat. Artem poetic. Auct. Ioa. Gotthelf Lindner, Regiom. — Horatius fabular. ſcenicar. praeceptor, Auct. Frd. Aug. Wiedeburg, Helmſt. 1775. 8. — De Horatio, Platonis aemulo, ejusque Epiſt. ad Piſones cum hujus Phaedro comparatione, Auct. Car. Godof. Schreiter, Lipſ. 1789. 4. — In **franzöſiſcher** Sprache: Diſſertat. critique ſur l'art poet. d'Hor. où l'on donne une idée générale des pièces de theatre, et où l'on examine ſi un Poete doit préferer les caractères connus aux caractères inventés . . . p. MM. Dacier et de Sevigné, Par. 1697. 12. — In **holländiſcher** Sprache: J. Oudaaus Aanmerkingen over Q. Horatius Dichtkonſt . . Amſt. 1713. 8.

Schriften von Neuern über die Theorie der Dichtkunſt, in **lateiniſcher** Sprache: Die älteſte, mir bekannte, iſt ein Gedicht, ums J. 1200 von einem Engländer, Gottf. Vineſauf, unter dem Titel De nova Poetria, deſſen Warton, in der 2ten Diſſert. Bl. k. vor dem 1ten B. ſ. Hiſtory of Engl. Poetry gedenkt, und deſſen Abſicht dahin geht, die alten römiſchen Versarten zu empfehlen, und die Leoniniſchen Reime zu verdrängen. — De vulgari Eloquentia, Libri duo, von Dante, welche von J. G. Triſſino zuerſt italieniſch, bey ſ. Poetica, Vic. 1529. f. herausgegeben wurden, und auch ſo in dem 1ten B. S. 36 der Galleria di Minerva, Ven. 1696. f. abgedruckt ſind. Lateiniſch erſchienen ſie, aber nur das zweyte Buch, ex libris Corbinelli, Par. 1577. 8. und beyde Bücher lat. und italieniſch, in den Opere di Triſſino 1729. 4. (Das erſte Buch handelt, in 19 Kap. von der Sprache überhaupt; das zweyte, in 13 Kap. von der italieniſchen, und von der Canzone. Daß es, Anfangs, für untergeſchoben, und noch von Crescimbeni dafür gehalten wurde, und ſo mancherley Streitigkeiten veranlaßte, iſt bekannt. Uebrigens erhellt aus mehrern Stellen darin, daß der Verf. das Werk weiter fortſetzen wollen.) — Ein anderes, ums J. 1332, von Ant. da Tempo geſchriebenes, ungedrucktes Werk, Summa Artis Rythmici vulgaris, wird nur dadurch merkwürdig, daß man daraus

aus die verſchiedenen Dichtarten der Zeit kennen lernt. Die von ihm benannten und behandelten, ſind: Sonetus, (deren er 16 verſchiedene Arten annimmt) Ballata, Cantio extenſa, Rotundellus, Mandrialis, Serventeſius, und Motus confectus. S. Muratori, Della perfetta poeſia, B. 1. S. 16. Ven. 1770. 4.) — De arte poetica, Lib. III. von Marco Giral. Vida, Cremona 1520. 8. Mit einer Abh. von A. Klotz, Altenb. 1766. 8. und in ſ. Werken, Rom 1527. 4. Patav. 1731. 4. 2 B. (Da einmahl der Brief des Horaz an die Piſonen hier eine Stelle erhalten mußte, ſo ſo war es nothwendig, auch den eigentlichen Lehrgedichten über die Poeſie einen Platz hier zu geben. **Ueberſetzt** iſt dieſes in das **Franzöſiſche** von Batteux, in den Quatre Poet. Par. 1771. 8. in Proſa; in das **Ital.** von Nic. Montoni, Ven. ſ. a. 8. in reimfreye Verſe; und in das **Engl.** von Chrſtph. Pitt, in den Miſcell. Poems, Lond. 1726. 8. Auch ſoll Matth. Concanen noch eine Ueberſ. davon verfertigt haben; und der 22te und 23te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes Th. 1. S. 443. u. A. handelt davon. Wenn das Werk auch, als Gedicht, größeres Verdienſt haben ſollte, als z. B. Scaliger ihm zuſchreibt: ſo hat es doch, als Poetik, ein ſehr geringes.) — In artem poeticam Primordia ſcripſ. Nauſea Bianco Campiano, Venet. 1522. 1552. 8. — De Poet. Lib. VI. Auct. Ant. Seb. Minturnus, Ven. 1559. 4. — Io. Ant. Viperani De Poet. Lib. tres, Antv. 1558 und 1579. (Die verſchiedenen Kap. des Buches handeln: De nomine et vi Poeticae; de origin. et laudibus Poeticae; de Poeta; de materia Poetae; de fine Poetae; de poemat. et poeſ. ſignificatione; de generibus Poeticae; de imitat. ſ. fabula; de conformat. fabulae; de epiſodiis et digreſſionibus; de fabulae formis; de fab. partibus; de rat. fingendi; de mirabil. rerum fictionibus; de decoro; de carmine; de poet. diction. ornatu; quod potior imit. cura quam carminis habenda ſit; de pulchritud. poematis; Lib. II. De poemat. differentiis; de Epopoeia; quae in Epop. nonnulli requirant; de nat. ſ. forma Epopoeiae; de partibus Epopoeiae; unde princ. narrat. in Epop. ducatur; quae praec. in narrand. ſervanda ſint; de Tragoedia; de nat. et forma Tragoediae; de partib. Tragoediae; utr. praeſtant. ſit, Trag. an Epopoeia; de origine Comoediae deque ejus generibus; de notat. et deſinit. Comoediae; de forma Comoediae; de partibus Comoediae; Trag. et Com. inter ſe conferuntur quidque ſit Tragic. explicatur; Lib. III. De Satyris; Quo pacto Satyri primum in Trag. immiſſi, deinde excluſi fuerint; de fab. ſatyrica; An Com. Satyros habuerit; de Satyr. Latinorum; de Mimo; de bucol. poeſi; quid bucol. Poeſ. et quae ejus, et quot partes ſint; de melico poem. ſ. lyrico, an ulla ſit in lyr. imitatio, quotue lyr. poem. partes ſint; de choro lyrico; de dithyrambico. Uebrigens iſt das Werk, im Grunde, nichts, als ein Commentar über den Brief an die Piſonen, und enthält mehr Erläuterungen über das, was die darinn behandelten Dichtarten, bey den Alten waren, als über das, was ſie ſeyn könnten oder ſollten, und auch dieſe ſind nur ſehr oberflächlich.) — Iul. Caeſaris Scaligeri Poetices Libri ſeptem apud Vincentium, (Gen.) 1561. f. Apd. Pet. Santandreanum 1581. 8. In Bibl. Commeliano 1617. 8. und öft. (Das Werk beſteht, bekanntermaßen, aus ſieben Büchern, Hiſtoricus, in 57 Kap. Hyle, in 42 Kap. Idea, in 127 Kap. Paraſceve, in 49 Kap. Criticus, in 17 Kap. Hypercriticus,

in 7 Kap. Epinomis, 2 Th. wovon der erſte 8, und der zweyte 3 Kap. enthält. Daß es, zur völligen Verſtändlichkeit der Dichtungsarten der Alten viel brauchbares enthält, läßt ſich nicht läugnen, obgleich ſonſt Scaliger nicht eben viel Gefühl für Poeſie, und richtige Begriffe davon überhaupt gehabt zu haben ſcheint, wie es der, dem Virgil gegebene Vorzug vor dem Homer zur Genüge beweißt.)— Geo. Fabricii, De re poet. Lib. IV. Antv. 1565. 16. verm. in 7 Büchern, Typ. Voegel. 1574. 12. Par. 1584. 16. Mit Zuſätzen und allerhand Veränderungen gab Pet. Baudozianus Ceſtius, das Werk, als ſein Eigenthum, unter dem Titel: Poet. Lat. Theſaurus in Lib. X. comprehenſus (Lyon) 1586. 16. heraus. — De Arte Poet. Auct. Fr. Sanchez, Antv. 1582. 8. (Das Werk erſchien, urſprünglich, unter dem Titel: De Auctoribus interpretandis, ſ. de Exercitatione: ich kenne es aber nur aus ſehr allgemeinen Nachrichten, und aus dem Lobe, welches D. Auguſtin de Montiano, in ſ. Diſcurſo ſobre las Traged. Eſpan. ihm S. 65. Mad. 1750. 8. giebt).— Ant. Riccoboni Poetica, Poeticam Ariſtotelicam per paraphr. explicans, et nonnullas Lud. Caſtelvetry captiones refellens, Vic. 1584. 4. und Ebenderſelbe: Poetica: Praecepta Ariſtotelis c. praec. Horatii collata, Patav. 1592. 8. — Iac. Pontani Poeticar. Inſtitut. Lib. III. Ingolſt. 1594. 8. verb. 1597. 8. (In den ſechzehn Kapiteln des erſten Buches handelt der Verf. De neceſſitate artis; notatio et natura Poetices; Poet. neceſſario imitari; Poet. ex neceſſitate carmen adhiberi, et de ordinibus Poetarum; quae materia Poetae; quis Poetae finis; quid diſtent poema et poeſis; tres poemat. modi, eorumque appellationes et ſpecies; de exercitat. et modo ſcribendi; de imitatione et quaenam quoque pacto imitanda; de argumento viribus convenienter ſumendo; conquirendam prius rer. ac verbor. ſupellectilem, et de tranquillitate animi ac ſeceſſu; de judicio; de erratis poetarum; de vitiis carminum; de diligentia emendationis. In den 39 Kap. des zweyten Buches, De Epopoeia, De Comoed. De Trag. De Elegiaca poeſi, De lyr. Poeſi, De Hymno, De jambea Poeſ. und De ſatyr. Poeſi; und in den 24 Kap. des dritten Buches, De Epigr. und De Epitaphio ſeu funebri Poeſi)— Tractatio de Poeſi ethica, humana et fabuloſa, collata cum vera, honeſta, et ſacra, Auct. Ant. Poſſevinus, Lugd. B. 1595. 8. — und bey dieſem Werke, die Schrift des Macarius Mutius De ratione ſcribendi Poemata. — Iac. Maſenii Paleſtra Eloquentiae ligatae, Colon. 1601. 12.— Alex. Donati De Arte poet. Lib. III. Rom. 1631. 16.— Ger. Ioa. Voſſii de artis poet. nat. et conſtitutione Liber, Amſt. 1647. 4. und Ebendeſſelben Poet. Inſtitut. Lib. III. Hag. Com. 1647. 4. und im 3ten Bde. ſ. W. Amſt. 1697. f. — Lor. Le Brun Eloquentia poetica, ſ. praecepta poet. exemplis illuſtr. Par. 1653. 8.— Mart. du Cigne Ars poet. in duos libros diviſa, Andom. 1666. 8. — Der dritte Theil des erſten Bandes der Philoſ. rationalis des Carlo Renaldi, Padov. 1681. f. beſteht aus einer, nicht ſchlechten Poetik.— Leon. Friſonii De Poemate, Lib. III. Bord. 1682. 8. (Für Kinder, und vorzüglich über das Epiſche Gedicht; aber auch mit der Abſicht, chriſtliche Nachahmungen der alten Dichter zu bilden.) — Ioa. de Kenus Obſervat. poet. exempl. illuſtratae. 1688. 8.— Ioa. Iac. Meſcolii Artis poet. inſtitut. Flor. 1692. 12.— Ars poet. in pluribus Diſſert. comic. paſtorit. tragic. tragicom. Taſſi, Bonarelli, Quinault, Pet. Cornelii, Guarini, aliorum-

que ad cryſim revocantibus, perquiſita et vindic. Luc. 1713. 4. — Praelect. poet. Auct. Ioſ. Trapp, Oxon. 1716. 8. 3 Th. Engl. London 1742. 8. (Das Werk beſteht überhaupt aus 29 Vorleſ. über Natur und Urſprung der Poeſie; über poetiſchen Styl; über Schönheit der Gedanken, oder das Erhabene und Zierliche; über das Epigramm, Elegie, Hirtenged. Lehrgedicht, Lyr. Poeſie, Satire, Drama, Comödie, Tragödie und Heldengedicht. Den Hauptzweck der Poeſie ſetzt der V. in Unterricht; und für die dichteriſchen Darſtellungen der alten Dichter ſcheint er keinen Sinn zu haben.) — Ars poet. gener. ad Aeſthetic. ſeu doctrinam boni guſtus conform. auct. Geo. Aloyſ. Szerdaheli, Bud. 1784. 8. Dieſe, hier angeführten, lateiniſchen, Schriften von der Theorie der Dichtkunſt, hätten ſich noch mit vielen vermehren laſſen; da aber ſo wohl die fehlenden, als die angezeigten, größtentheils, keinen andern Zweck haben, als über- und in der lateiniſchen Dichtkunſt Belehrung zu geben, (obgleich unter die letztern keine derjenigen, welche blos, oder doch Vorzugsweiſe, nur von der Verskunſt Unterricht ertheilen, wie die Poet. major per Acad. Gieſenae Profeſſores... Gieſſ. 1608. 1657. u. d. m. aufgenommen worden ſind) ſo ſchienen doch, zur Bildung eines richtigen Begriffes von der Behandlung und Cultur dieſes Zweiges der Litteratur die vorhergehenden hinlänglich; und nur zu dieſem Zwecke iſt der Inhalt verſchiedener, ausführlich, angegeben worden. Ein großer Theil derſelben iſt blos für die Schulen und Akademien geſchrieben; enthält aber doch, wenn nicht immer brauchbares Raiſonnement, doch brauchbare Nachrichten.

Von der Theorie der Dichtkunſt, in italieniſcher Sprache: Della Poetica di Gian Giorgio Triſſino, Diviſione IV. Vic. 1529. f. und die Diviſ. V. e VI. Ven. 1563. 4. zuſammen in ſ. Opere, Ver. 1729. 4. 2 B. (Die erſte Abtheilung handelt von der Sprache überhaupt, von Deutlichkeit, Größe, Schönheit, von dem Ueblichen, und von Wahrheit; die zweyte und dritte vom Reime, Verſe und den Sylbenmaßen; die vierte vom Sonet, Ballate, Canzone, Mandrial, Serventeſi; die fünfte vom Drama, beſonders vom Trauerſpiel; die ſechſte vorzüglich vom Luſtſpiel.) — La Poetica di Bern. Danielo, Ven, 1536. 4. (Das Werk beſteht aus zwey Büchern, und iſt in Geſprächen geſchrieben.) — Lezione (6) della poetica e della poeſia, von Bened. Varchi, in den Lezione lette publicamente nell' Acad. Florentina, Fior. 1549. 4. ebend. 1560-1561. 4. 2 B. verm. ebend. 1590. 4. (S. 566 u. 593 der letztern Ausg.) — Diſcorſi di Giamb. Giraldi Cintio intorno all comporre de' Romanzi, delle Comedie e delle Tragedie, e di altre maniere de Poeſie, Vineg. 1554. 4. — Della vera Poetica, Libro uno, di Giov. Pietr. Capriano, Vin. 1555. 4. — Ragionamento della Poeſia, di Bern. Taſſo, Vin. 1562. 4. und bey dem 2ten Bde. ſ. Lettere, Pad. 1733. 8. — L'arte poetica del Sign. Ant. Minturno, nella quale ſi contengono i precetti eroici, tragici, comici, ſatirici, e d'ogni' altra poeſia, con dottrina de' Sonetti, Canzoni . . . e ſi dichiara a ſuoi luoghi tutto quel, che la Ariſtotile, Orazio, ed altri Autori greci e latini è ſtato ſcritto per ammaeſtramento di Poet. . . (Ven.) 1564. 4. Nap. 1725. 4. (Das Werk iſt in Geſprächen abgefaßt, und beſteht aus vier Büchern; in dem erſten wird von der Abtheilung der Poeſie und dem Unterſchiede der verſchiedenen, ſo wie von dem Urſprunge der Poeſie, und von dem epiſchen und dem romantiſchen Gedicht, welches der Verfaſſer von dem erſtern dadurch unter-

ſcheidet, daß es, an Statt daß die Epopee eine memorevole facenda perfetta d'una illuſtre perſona nachahmt, eine congregatione di Caualieri e di Donne, e di coſe da guerra, e da pace, quantunque in queſta maſſa uno ſi rechi inanzi, il qual habbia à fare ſopra tutti gli altri glorioſo, zum Gegenſtande habe, gehandelt; in dem zweyten, vom Drama überhaupt, von der Tragödie, von der Comödie, und dem Satyrſpiel; in dem dritten von der lyriſchen (meliſchen) Poeſie, als von der Canzone, von der Seſtine, von dem Sonnet, von der Ballade, vom Madrigal, von der Serventeſi, von der Octava Rima, von der Barzoletta, oder Frottola, von der Elegie, von der Satire, von der jambiſchen Poeſie, und vom Epigramm; in dem vierten von der Sprache überhaupt, von den Figuren, dem Numerus u. d. m.)— La Topica poetica di Giov. Andr. Gilio da Fabriano, Vineg. 1580. 4. — Ragionamento di Agnolo Segni ſopra le coſe pertinente alla Poetica, Fir. 1581. 8. (Die Schrift beſteht aus vier Lezioni, worinn von der poetiſchen Nachahmung, von der Fabel, und von den Wirkungen der Poeſie gehandelt wird.) — Della Poetica di Franc. Patricj la Deca diſputata, Ferr. 1586. 4. (Die Deca iſtoriale dieſes Verf. welche eigentlich den erſten Theil des Werkes ausmacht, iſt, bey dem vorhergehenden Artikel angezeigt. Von der Déca diſputata ſagt P. Beni, in der Vorrede zu ſ. Commentar des Ariſtoteles: Certe Fr. Patritius tam multa novavit in poeſi, tam frequenter a Madio ac caeteris explanatoribus illis diſceſſit, uſque adeo varias eorum opiniones et interpretationes exagitavit, ut verius (ſi ei credas) operam illi ſuam luſiſſe, quam poetica Ariſtotelis decreta illuſtraſſe dicendi ſint, woraus denn erhellt, daß man damahls auch in Rückſicht auf Meynungen über Poeſie nicht von dem Ariſtoteles abweichen können, ohne für einen Neuerer gehalten zu werden.) — Diſcorſi del S. Torquato Taſſo dell Arte poetica, et in particolare del Poema heroico . . . . Ven. 1587. 4. (Dieſer Diſcorſi ſind drey, wovon der erſte von der Wahl der Materie, der zweyte von der Anordnung, und der dritte von der Ausbildung derſelben, oder von der Darſtellung, aber immer mit Rückſicht auf das epiſche Gedicht, handelt, welches er nicht, wie mehrere italieniſche Theoretiker dieſer Zeit, als verſchieden von der Romanze, angeſehen wiſſen will.) — Diſcorſo di Giaſ. di Nores intorno a quej principj, cagione e accreſcimenti, che la Comedia, la Tragedia, e'l Poema eroico ricevono dalla filoſofia morale e civile, e da' Governatori delle republiche, Pad. 1587. 4. und, als Fortſetzung deſſelben, Poetica . . . nella quale per via di diffinizione e de diviſione ſi tratta, ſecondo l'opinione d' Ariſtotele, della Tragedia, del Poema eroico, e della Comedia, Pad. 1588. 4. (Die, von dem Verf. in der erſten Schrift gefällten Urtheile über die Tragikomödie, und den Paſtor fido des Guarini, veranlaßten mehrere Streitſchriften, als 1) Verrato, ovvero difeſa di quanto ha ſcritto M. Giaſ. di Nores contra le Tragic. e le Paſtorali . . . Ferr. 1588. 4. von Guarini. Geſpräche zwiſchen einem, damahls berühmten Schauſpieler, Verrato, und Nores. 2) Dieſer antwortete darauf mit einer Apologia, Pad. 1590. 4. worauf 3) Jl Verrato II. . . . Fir. 1593. 4. erſchien; und aus dem erſten und letztern iſt, 4) ein Compendio della Poeſia tragicomica, Ven. 1601. 4. 1630. 4. gezogen worden.) — Avvertimenti nell poetare, da Guil. Ceſ. Corteſe, Nap. 1591. 8. — Diſcorſi poetici

tici di Fauſtino Summo, Pad. ne' quali ſi diſcorrono le più principali quiſtioni di Poeſia, e ſi dichiarono molti luoghi dubbj e difficili intorno all'arte del poetare, ſecondo la mente di Ariſtotele, di Platone, e di altri buoni autori, Pad. 1600. 4. — Bey dem Gedichte Del Roſario di Maria Vergine, R. 1601. 8. von Giov. Bern. Brandi, findet ſich ein Trattato del Arte poetica.— Proginnaſmi poetici di Udeno Niſiely (Bened. Fioretti) Fir. 1620-1639. 4. 5 Bde. und Aggiunzioni . . . . Fir. 1660. 4. Zuſammen, Fir. 1695. 4. 5 Bde. (Der erſte B. enthält 40, der zweyte 58, der dritte 164, der vierte 107, und der fünfte 61 Abſchnitte; aber ſie folgen ohne Verbindung, z. B. Comparazione, Ironia, Sentenza, Proſopopea, Apoſiopeſi, Motti, und Coro, e alcune ſue più notabili circuſtance, oder Ortografia und Affetto lodato nell' opere auf einander. Der Verf. hat das, was ihm bey dem Leſen der griechiſchen, lateiniſchen und italieniſchen Schriftſteller aller Art, einfiel, niedergeſchrieben; und, ohngeachtet es ihm nicht an einzeln feinen Bemerkungen und Erläuterungen über Dichter und dichteriſche Stellen fehlt, doch wohl ſeinen Ruf bey den Italienern nur ſeiner, in dem Werke gezeigten, unermeßlichen Beleſenheit zu verdanken. Nicht blos Dichter, ſondern auch die wichtigſten alten Geſchichtſchreiber, Philoſophen und Redner werden in ſeinem Werke beurtheilt. Aber der Inhalt der verſchiedenen Abſchnitte würde zu viel Raum wegnehmen.) — Poetica eccleſiaſtica e civile di Celſo Zani . . . nella quale ſi pone in chiaro la diffinizione della poeſia comune alla Tragedia e all' Epopeja, Rom. 1643. 4. — Trattato della Poeſia, di Flav. Querengo, Padova 1644. 4. — Poetica di Giul. Batiſta, Ven. 1676. 12. — Diſcorſo di Nic. Cicognari, di nuova invenzione diſegnato ſu'l idee d'amico e celebre Poeta, Parma 1696. 4. — La bellezza della volgar Poeſia, di Giov. Mar. Creſcimbeni . . . . R. 1700. 4. und verm. im 6 B. ſ. Iſtoria della volgar Poeſia, Ven. 1730. 4. (Das Werk beſteht aus neun Geſprächen zwiſchen Arkadiern, wovon die vier erſten von den Eigenheiten, den Schönheiten und Fehlern, des Sonnets und der lyriſchen Poeſie überhaupt, mit Rückſicht auf ein Paar Sonnete des Coſtanzo, das fünfte von den Eigenheiten der tragiſchen und der dramatiſchen Paſtoral-Poeſie, das ſechſte von der Comödie, das ſiebente und achte von der epiſchen Poeſie, mit Rückſicht auf des Ant. Caraccio Imperio vendicato, und das neunte von dem Geſchmack des achtzehnten Jahrhundertes, in der lyriſchen Poeſie, und vorzüglich im Sonnet, handelt. Die Schönheit theilt er in Schönheit der Natur, und der Kunſt; die erſte iſt die innere, die andre iſt die äußre Schönheit, und ogni coſa deſiderabile e commendabile iſt ihm ſchön. Der Dichter muß beyde verbinden, oder ſotto vaga e leggiadra corteccia richiuder nobili e efficaci ſenſi; und, weit entfernt, allen ſeinen Landsleuten dieſes Talent zuzuſchreiben, nennt er, vorzüglich, nur den Petrarca, Bembo, Caſa, Tanſillo, Sannazar, Caro, als ſolche, welche beydes verſtanden haben. Aber da Creſc. weder Dichter, noch Philoſoph war: ſo darf man nicht viel Aufſchlüſſe in ſ. Werke erwarten. Auch iſt der ganze Zweck deſſelben ſichtlich nichts als Empfehlung der Arkadier. — Della Ragione poetica Libri due . . . di Vinc. Gravina, Rom. 1704. 4. Ven. 1731. 4. Frzſch. von Requier, Par. 1755. 12. (Ob das Werk gleich bereits, in ſo fern es Beurtheilungen von Dichtern und dichteriſchen Werken enthält, in dem vorhergehenden

Artikel angezeigt iſt: ſo gehört es doch, weil es die Grundſätze aller Poeſie enthalten ſoll, auch hieher. Das erſte Buch beſteht aus 44, das zweyte aus 33 Abtheilungen. Von dem Inhalte ſagt der Verf. la ragion poetica, che noi trattiamo, ſecondo la quale i Greci poeti e le regole loro rivachiamo ad un' Idea eterna di natura, può concorrere ancora alla formazion d'altre regole, ſopra eſempi e poemi diverſi, che rivolganſi alla medeſima idea e ragione. Die allgemeinen Abſchnitte darinn handeln, dieſem gemäß, Del vero e del falſo, del reale e del finto; della efficacia della poeſia; del veriſimile e del convenevole; . . . dell' origine de i vizi nella poeſia; . . della varietà degli umani affetti; della utilita della poeſia; . . . della natura della favola u. ſ. w. worauf nun Bemerkungen über die verſchiedenen Dichtarten, und die mehrſten alten, ſo wie verſchiedene der frühern italieniſchen Dichter folgen. Die Hauptſätze darinn ſind, daß der Dichter nur durch Beobachtung des wahrſcheinlichen, und durch natürlichen und genauen (naturale e minuta) Ausdruck ſeinen Zweck erreichen könne. Daß der Verf. oft polemiſch werde, habe ich nicht bemerkt. Er läßt ſich ſelten, oder nie, auf Beſtreitung der Meynung Anderer ein; und ſelten gehen ſeine Urtheile von den Urtheilen Anderer ab.) — Della perfetta Poeſia italiana, ſpiegata e dimoſtrata . . . . da Lud. Ant. Muratori . . . . Moden. 1706. 4. 2 B. und mit den, nicht viel bedeutenden Anmerk. des Ant. Mar. Salvini, Ven. 1724. 1748. 1770. 4. 2 B. (Das Werk beſteht aus vier Büchern, wovon das erſte, in 21 Kap. von dem guten Geſchmacke in der Poeſie, und von dem poetiſch Schönen und Wahren; das zweyte, in 19 Kap. von dem Genie und der Urtheilskraft; das dritte, im 11 Kap. von dem Nutzen und Vergnügen, welche von der Poeſie gewährt werden könnten, und von den Urſachen, warum ſie ſolche nicht gewährt, überhaupt handelt, und das vierte Gedichte mit Beurtheilungen derſelben enthält. Die Vollkommenheit der Poeſie ſetzt der Verf. in die Verbindung des Angenehmen mit dem Nützlichen; jenes entſpringt aus dem, auf das Wahre gegründeten, poetiſchen Schönen, und dieſes aus der guten Verbindung mit dem Wahren ſelbſt. Das Poetiſch Schöne, oder das was vergnügt, beruht entweder auf den, von der Poeſie nachgeahmten, Sachen und Wahrheiten, oder auf der Art ſie nachzuahmen; und das dichteriſch Wahre beſteht in dem Wahrſcheinlichen, oder in dem, was ſeyn kann. Um irgend einen Gegenſtand dichteriſch, glücklich, zu behandeln, iſt es nöthig, daß die Einbildungskraft in Thätigkeit geſetzt, und irgend ein Affekt, als Liebe, oder Schmerz, oder Furcht, oder Haß, und ähnliche Leidenſchaften, erweckt werden; und in ſo fern läßt ſich allerdings ſagen, daß Muratori die Einbildungskraft zum höchſten Grundſatze der Dichtkunſt macht. Uebrigens ſcheint er zu glauben, daß jeder ſeine Phantaſie auf dieſe Art ſtimmen, oder ſich zum Dichter bilden könne, und fällt über die Oper, ſo wie über die Dichter, welche blos von irdiſcher Liebe geſungen haben, und alſo auch über den Inhalt der Gedichte des Petrarch, Urtheile, welche dem großen Haufen der Italiener unmöglich haben gefallen können.) — Della Poetica, Lib. III. . . . da G. F. Paleſi, Palerm. 1734. 4. — Eſame critico intorno a varie ſentenze d'alcuni Scrittori di coſe poetiche, di G. Salio, Pad. 1738. 8. — Della Storia e della Ragione d'ogni Poeſia . . . di Franc. Sav. Quadrio . . . Bol. und Milano 1739-1752. 4. 5 Th. in 7 Bänden.

(Das Werk, in ſo fern es zugleich eine Geſchichte der Dichtkunſt ſeyn ſoll, iſt, ſo wie ein anderes von eben dem Verfaſſer bereits in dem vorhergehenden Artikel angezeigt. Hieher gehört es als ein, auch die Theorie derſelben betreffendes Werk. Jeder Theil deſſelben iſt wieder in beſondre Bücher, jedes Buch in Abſchnitte (Diſtintione), jeder Abſchnitt in Kapitel, jedes Kapitel in Paragraphen (Particelli) abgetheilt; und das Hiſtoriſche geht immer dem Theoretiſchen voran. Aber, dieſes Theoretiſche beſteht aus Allgemeinſätzen.) — Dell' arte poetica, Ragionamente cinque, del S. Franc. Mar. Zanotti . . . Bolog. 1768. 8. (Die fünf Abtheilungen handeln von der Poeſie überhaupt, von dem Trauerſpiele, von dem Luſtſpiele, von der epiſchen, und von der lyriſchen Poeſie.) — Bey der italieniſchen Ueberſ. von H. Formeys Principes element. des belles lettres von Planelli, Nap. 1768. 8. finden ſich rifleſſioni ſulla Poeſia; Durata dell' epica azione; . . . del Centone; Oſſervaz. ſull' Egloga . . . diviſione della lirica; della Satira italiana, della Poeſia macheronica e della Danteſca u. a. m. — Noch habe ich, unter den italieniſchen Schriften über die Theorie der Dichtkunſt, die Dieci libri di penſieri diverſi d'Aleſſandro Taſſoni . . . Carpi 1610. 4. Ven. 1627. 4. angeführt gefunden. Aber, in dem ganzen Werke handelt ein einziges kleines Kapitel (das 14te des zehnten Buches) von den alten und neuen Dichtern; und der Verfaſſer, weit entfernt die ältern Dichter ſeiner Nation darin herab zu ſetzen, zieht ſie den griechiſchen und römiſchen weit vor. Nur in der Comödie, und in der Tragödie findet er jene überhaupt mangelhaft, ohne übrigens einen einzigen, namentlich anzuführen, oder zu beurtheilen. — Aber die verſchiedenen italieniſchen **Lehrgedichte** über die Poeſie gehören aus dem angeführten Grunde hieher, als von Conſt. Landi, Libro primo della poetica, Piac. 1549. 8. — Von Girol. Muzio, Dell arte poetica, Lib. III. in ſ. Rime div. Ven. 1551. 8. — Von Bened. Menzini Arte poetica . . Rom. 1690. 12. aus welcher ein Auszug ſich in den Vorzüglichſten Ital. Dichtern, im 17ten Jahrh. Heidelb. 1781. 8. S. 301 findet. — Von Pietro Jac. Martelli, Della Poetica, Sermoni, in ſ. Rime e proſe, Rom. 1710. 8. einzeln, Bol. 1713. 8. —

Von der Theorie der Dichtkunſt, in **ſpaniſcher** Sprache: Libro de la arte de trovar, o gaya ciencia, por Enr. de Villena (Ein Auszug daraus findet ſich in des D. Gregorio de Mayans y Siscar Origenes de la Lengua eſpañola, B. 2. S. 321 und einige Nachr. in Wartons Hiſt. of Engl. Poet. B. 3. S. 349 Anm. x) — Arte de Poeſia Caſtellana, von Juan de la Enzina, in ſ. Cancionero, Sev. 1501. f. Zarag. 1516. 8. — De Poeſia vulgar en lengua Catalana, por Pedro Seraphi, Barc. 1565. 8. (Daß das Werk von der cataloniſchen, nicht von der caſtilianiſchen Poeſie handelt, benimmt ihm nicht das Recht zu einem Platze, weil hier von der Poeſie der Spanier überhaupt die Rede iſt.) — Arte poetica Caſtellana, Alc. 1580. 4. von Mig. Sanchez de Viana. — Arte poet. Eſpañola por Juan Garcio Rengifa, Salam. 1592. 4. Mad. 1644. 4. N. Aufl. Barcel. 1759. 4. — Arte para componer en metro Caſtellano, dividida en dos partes. En la primera ſe enſeña que coſa ſea verſo . . . . En la ſegunda ſe pone el modo de componer qualesquier Obras de Poeſia . . . por Hier. de Mondragon, Zarag. 1593. 8. — Philoſophia antigua poetica por D. Alonſo Lopez Pinciano, Mad. 1596. 4. — Cisne de Apolo de las Excelencias y dignidad y todo

do lo que al arte poetica y verſificatoria pertenece por D. Luis Alonſo de Carvallo, Med. 1602. 8. — Tablas poeticas por Franc. Caſcales, Murc. 1617. 8. Neu herausg. von D. Franc. Cerda y Rico, Mad. 1779. 8. nebſt der, von Cascales ganz anders, als gewöhnlich, geordneten Dichtkunſt des Horaz. — Diſc. ſobra la Poetica, von Ped. Soto de Roxas, bey ſ. Gedicht, Deſengaño de Amor en Rimas, Mad. 1623. 4. — Dem Naſarre, in ſ. Prologo zu dem Luſtſp. des Cervantes, Mad. 1749. 4. S. 33 zu Folge, enthält der 2te Dialog des Antonio Lopez de Vega, in ſ. Heraclito y Democrito, Mad. 1641. 4. eine Poetica exactiſſima, y à que no han llegado los que eſcribieron deſpues de èl, ein Urtheil, welches ich gänzlich dahin geſtellt ſeyn laſſen muß, weil ich das Werk nicht kenne. — La Poetica, o reglas de la Poeſia en general y de ſus principales eſpecies, por D. Ignacio de Luzan Claramunt de Suelves y Gurrea . . . Zarag. 1737. f. Neu herausgeg. mit mancherley Verb. und Zuſ. von Eug. Llaguno, Mad. 1779. 8. 2 B. (Das Werk beſteht aus vier Büchern, wovon das 1te vom Urſprunge, Fortgange und Weſen der Poeſie; das 2te von dem Nutzen und Vergnügen derſelben; das 3te vom Trauerſpiel, Luſtſpiel, und den übrigen dramatiſchen Dichtarten, und das 4te von dem epiſchen Gedichte handelt. Aber, wenn es gleich große Verdienſte um die ſpaniſche Poeſie, und claßiſches Anſehn unter der Nation hat: ſo beſteht ſein größtes Verdienſt doch wohl nur darinn, daß es die vorhergehenden Theorien übertrifft. An und für ſich ſelbſt iſt es ein ängſtliches Regelwerk; und die Spanier haben unſtreitig viel beſſere Dichter, als Theoretiker über die Ditkunſt.) — An **Lehrgedichten** über die Poeſie beſitzen die Spanier: Compendio de la Poetica en verſos von Chrſt. de Meſa, in ſ. Rimas . . . Mad. 1607. und 1611. 4. — Die Nueva arte de hazer comedias von Loge de Vega Carpio iſt, bey dem Art. **Comödie** angezeigt. — Egemplar poetico, o Arte Poet. Eſpañola por Juan de la Cueba, (1582.) zuerſt in dem 3ten B. des Parnaſo Eſp. Mad. 1774. 8. S. 1 u. f. abgedruckt. Das Werk iſt in drey Epiſteln abgetheilt; und ob Horaz gleich das Muſter des Verf. geweſen zu ſeyn ſcheint: ſo weicht er doch in vielen Stücken von ihm ab. Etwas davon iſt in dem Art. **Comödie**, bemerkt. —

Von der Theorie der Poeſie, in **franzöſiſcher** Sprache: Le Jardin de plaiſance et fleurs de rhetorique, contenant . . . entr' autres des preceptes de Poetique et de verſification, par L'infortuné, par 1547. 4. (Das Werk darin, welches die Dichtkunſt angeht, iſt in Verſen abgefaßt, und ſcheint ſchon zu den Zeiten Karls des achten, ums J. 1491 geſchrieben zu ſeyn. Es giebt Unterricht über die damahls üblichen Dichtarten, als den Chant royal, den Servantais, die Ballade, das Rondeau, das Lay, Virelay, Chanſon u. ſ. w. und, was das merkwürdigſte iſt, jedesmahl in der Form der Dichtart ſelbſt, wovon die Rede iſt, dergeſtalt, daß z. B. die Vorſchriften zum Rondeau in der Form des Rondeau abgefaßt ſind. Zu einem Beyſpiel der Versart mag folgende Stelle, der Anfang des 10ten Kap. dienen:

Expediez ſont neuf chapitres
Il faut un dixieme expoſer,
Et comme auſſi des derniers titres,
Qu'on doit a ce propos poſer
Et comme l'on doit compoſer
Moralités, Farces, Miſtères,
Et d'autres Rommans diſpoſer
Selon les diverſes matieres)

L'art et Science de Rhetorique pour faire rimes et ballades, Par. 4.

4. (Aus eben dieſem Zeitpunkte, und mit Nachrichten von den Dichtern der Zeit. Ob die Art et ſcience du Rhetorique metrifiée, Toul. 1539. 4. deren Warton, in ſ. Hiſt. of Engl. Poetry, B. 3. S. 348 gedenkt, eben dieſes Werk iſt, weiß ich nicht.) — Le ſecond livre de vraie Rhetorique . . . par . . . Pierre Fabri . . . par lequel ung chacun, en le liſant, pourra facilement et aornement compoſer et faire toutes deſcriptions en ryme, comme chants royaux, ballades, rondeaux, virelays, chanſons, et généralement toutes ſortes de tailles et manieres de compoſitions, Par. 1521. 1538. 12. (Das Werk enthält nicht vielmehr, als was ſich in dem zuerſt angeführten, in Verſen findet.) — Art poet. franc. . . . p. Th. Sibilet, Par. 1548. 12. Lyon 1576. 18. (Das Werk beſteht aus zwey Büchern, wovon das erſte nichts als eine Proſodie iſt, und das zweyte von den verſchiedenen Dichtarten, aber von mehrern, als in den vorhergehenden Werken, z. B. auch du Cantique, chant lyrique, ou l'ode... de l'epitre; de l'elegie; du dialogue et de ſes eſpeces, comme ſont l'egloque, la moralité, la farce; des eloges ou des ſatyres en vers, de la complainte, und de l'enigme und auf eine ganz gute Art handelt.) — Defenſe et illuſtration de la langue françaiſe, par Joach. du Bellay, Par. 1549. 12. und in den verſchiedenen Samml. ſ. W. als Par. 1561. 4. Rouen 1592. 12. (Der zweyte Theil derſelben iſt eine eigentliche Poetik; aber von geringem Werth. Man ſieht, indeſſen, daraus, was ſich auch ſchon aus den Gedichten des Verfaſſers ergiebt, daß nicht Ronſard, ſondern er, zuerſt Gräcismen und Latinismen in die franzöſiſche Sprache einzuführen ſuchte, ob er gleich ſparſamer damit, als jener iſt.) — Dieſes Werk veranlaßte ein anderes, ähnliches: Quintil-Horatian, ou Quintil Cenſeur . . . p. Ch. Fontaine, Par. 1555. Lyon 1576. 18. worin blos die Schwächen des vorigen dargeſtellt worden ſind. Ein, bey der letztern Ausgabe dieſes Werkes befindlicher Abrégé de l'art poet. iſt nichts, als ein Auszug aus dem zweyten Buche der vorhin angeführten Schrift des Sibilet. — Abregé de l'art poet. p. Claude de Boiſſiere, Par. 1554. 12. — L'art poetique de Jacq. Pelletier du Mans, Lyon 1555. 8. (Das Werk beſteht aus zwey Büchern; die darin vorgetragenen Grundſätze ſind ganz gut; er lehnt darinn ſich wieder verſchiedene franzöſiſche Dichtarten, als Balladen, Rondeaux, Lays und Triolets, vorzüglich aber gegen die Moralitäten und den damahligen Zuſtand des Drama auf; aber die ſonderbare Rechtſchreibung des Verf. beweißt, daß ſchon ſehr frühe denkende Köpfe auf den Einfall gekommen ſind, ſich dadurch auszeichnen zu wollen.) — Art poet. de Pierre de Ronſard, Rouen 1565. 12. 1585. 18. und in der Samml. ſ. Werke. (Ein ganz unbedeutender Aufſatz, nur durch den Nahmen des Verf. merkwürdig.) — L'art poet. franc. p. Pierre de Laudun d'Aygaliers, div. en cinq livr. Par. 1597. 18. (Das erſte Buch enthält größtentheils nichts als eine Proſodie; das zweyte und dritte Vorſchriften über die gewöhnlichen Dichtarten, mit Nachrichten über Geſchichte und Urſprung derſelben; das vierte, größtentheils, allgemeine, und gute Bemerkungen und Regeln über dichteriſche Sprache und Darſtellung; vorzüglich lehnt er darin ſich gegen alle Arten von Ueberſetzung auf; das fünfte handelt von der Komödie, vorzüglich aber von der Tragödie, und, was bemerkt zu werden verdient, er verwirft die ſo genannte Einheit der Zeit gänzlich.) — La Poetique de Mr. (Hippolite-Jules

Pilet)

Pilet) de la Meſnardiere, Par. 1640. 4. (Das Werk wurde, auf Veranlaſſung des Card. Richelieu, unternommen, iſt aber nicht vollendet worden. Nur von dem Trauerſpiel und der Elegie wird darinn gehandelt, und auf eine langweilige und unbedeute Art.) — Projet de Poetique, von Frc. Salignac de la Motte Fenelon, in ſ. Lettre à MM. de l'Acad. franc. Par. 1717. 12. — Traité philoſophique et pratique de Poeſie, p. Cl. Buſſier, Par. 1728. verb. in ſ. Cours de Sciences, Par. 1732. f. (Ob das Werk gleich eine Menge guter Bemerkungen enthält, ſo iſt es denn doch ein wenig weitſchweifig und ermüdend geſchrieben. Der Verf beſtimmt zuerſt die Eigenheiten des poetiſchen Styles, und den Nutzen der Poeſie, worauf er zu den verſchiedenen Dichtarten übergeht, für welche es aber ihm an Gefühl gemangelt zu haben ſcheint.) — Regles de Poetique, tirées d'Ariſtote, d'Horace, de Deſpreaux et d'autres celebres Auteurs, p. Denys Gaullyer, Par. 1727. 12. (Eine ganz gute, aber ſchwerfällig geſchriebene Compilation. Die dabey befindlichen Principes gen. de la poetique gehen nur die dramatiſche Dichtkunſt an.) — Examen philoſophique de la Poeſie en général, Par. 1729. 12. verändert und vermehrt, unter dem Titel: Reflex. ſur la Poeſie en general, Haye 1734. 8. von Remond de St. Mard, und mit der Aufſchrift, Poetique priſe dans ſes ſources, im 4ten und 5ten B. ſ. W. Amſt. 1749. 18. 5 B. (Auſſer einem Abſchnitt über die Poeſie überhaupt, beſteht das Werk aus Betrachtungen über das Schäfergedicht, die Fabel, die Elegie, die Satire, die Ode, das Sonnet, und die Oper. Die Abſicht des Verf. war, die Quellen, woraus die Regeln der Poeſie entſpringen, aufzuſuchen; und da er annimmt, daß die letztere einen andern Zweck, als das Vergnügen, oder die Erweckung angenehmer Empfindungen hat: ſo mußte er zuerſt die Mittel anzeigen, wodurch ſie dieſes bewirkt. Dieſe ſind Verſinnlichung der Gegenſtände, Verwandlung allgemeiner Begriffe in beſondre, oder in thätige, und handelnde Weſen. Was der Verf. darüber, und überhaupt über die Poeſie ſagt, iſt meines Bedünkens ſehr wahr; aber eben ſo wahr iſt es, daß er wider Witz mit ſehr vielem Witze declamirt, daß er, gegen die erkünſtelte Darſtellung, in einem ſehr erkünſtelten Style ſchreibt, u. d. m. An einzeln, feinen Bemerkungen iſt das Werk indeſſen reich; und, meines Wiſſens, der erſte Verſuch einer wirklich philoſophiſchen Poetik. Es veranlaßte bey ſeiner Erſcheinung einige Schriften, als eine Lettre, in dem 20ten Bde. N. 8. der Bibl. franc. und Lettres . . . Par. 1734. 12. von H. Nicolas, aber im Ganzen hat das Werk minder Aufmerkſamkeit bey ſeiner Nation auf ſich gezogen, als es verdient.) — In der Introduction général à l'etude des Scienc. et des belles lettres . . . p. Mr. Bruzen de la Martiniere, Haye 1731. 12. handeln einige Kapitel von der Dichtkunſt, aber ſehr oberflächlich. — Reflexions ſur la Poeſie, p. Mr. (Louis) Racine, Amſt. 1745. 12. 2 B. Par. 1747. 12. 2 B. (Dieſe verſchiedenen Aufſätze, welche zuerſt, einzeln, in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. erſchienen, handeln de la defenſe de la Poeſie; de l'eſſence de la poeſie; du Stile poetique, in verſchiedenen Unterabtheilungen; de la verſification; de l'imitation des moeurs et des caractères; du vrai dans la poeſie; de la poeſie didactique; . . . . des cauſes de la decadence des eſprits; de l'eſprit et du genie; ſi les Muſes rendent heureux ceux qui s'attachent à elles; des louanges que donnent les poetes, und noch von einigen Trauerſp. ſ. Vaters, und von dem

dem verlornen Paradieſe des Milton. Das Weſen der Poeſie ſetzt der Verf. in Begeiſterung; der Ausdruck iſt die Seele aller Werke, welche der Einbildungskraft gefallen ſollen, und das Wahre der Poeſie iſt die einfache und die idealiſirte Natur, aus deren Vereinigung die Vollkommenheit derſelben entſpringt. So angenehm das Werk ſich auch lieſet, ſo wenig darf man doch genau beſtimmte Begriffe darinn erwarten. Man ſieht es ihm an, daß es mit einem Auge auf des Verf. und ſeines Vaters Werke, oder vielmehr auf die, darüber gefällten Urtheile geſchrieben iſt.) — Poetique franc. à l'uſage des Dames, Par. 1749. 12. 2 B. — Bey der Hiſtoire nouvelle poet. . . . p. Jacq. Hardion, Par. 1751. 12. findet ſich auch ein unbedeutender Traité de la Poeſie. — Elements de la Poeſie françoiſe, Par. 1752. 18. 3 Bde. (Das Werk beſteht aus drey Theilen, wovon der erſte in 3 Abſchn. von der Proſodie; der zweyte, in 2 Abſchn. von dem Weſen der Poeſie und vorzüglich der franzöſiſchen, ſo wie vom poetiſchen Style; der dritte, auch in 2 Abſchn. von den, der franzoſiſchen Poeſie eigenen, und von den, aus der lateiniſchen Poeſie, wie er ſagt, genommenen Dichtarten, jedoch mit Ausſchluß der dramatiſchen, und höhern epiſchen, handelt. Zu den, aus der lateiniſchen Poeſie erhaltenen Dichtarten rechnet der Verf. welcher Joannet heißen ſoll, übrigens, unter andern auch die Cantate und das Vaudeville, will aber nur für junge Leute geſchrieben haben.) — Principes elementaires des belles lettres . . . p. Mr. (Jean Henry Sam.) Formey, Berl. 1759. 8. Amſt. 1763. 12. Engl. Lond. 1766. 8. Ital. von Ant. Planelli, mit Zuſ. und Verbeſſerungen, Neapel 1768. 8. (Daß das Werk ein großeres Glück gemacht hat, als es verdient, wird keines Beweiſes bedürfen.) — Poet. françoiſe p. Mr. (Jean Fred.) Marmontel, Par. 1763. 8. 2 B. Deutſch, von Ben. v. Schirach, Brem. 1765-1766. 8. 2 B. (Die Ueberſchriften der verſchiedenen Kapitel ſind: De la Poeſie en général; des talens du poete; des etudes du poete; du ſtyle poetique; du coloris et des images; de l'harmonie du ſtyle; du mechaniſme des vers; de l'invention; du choix dans l'imitation; de la vraiſemblance et du merveilleux dans la fiction; des div. formes du diſcours poetique; de la Tragedie; de l'Epopé; de l'opera; de l'ode; de la comedie; de la fable; de l'eglogue; de l'elégie; du poeme didactique; des poeſ. fugitives; und wenn gleich der philoſophiſche Leſer Beſtimmtheit und Bündigkeit der Begriffe öfterer vermißt, oder der Verf. nie tief genug in das Weſen der Poeſie, und der verſchiedenen Dichtarten eindringt: ſo iſt, unter den franzöſiſchen Lehrbüchern über die Poeſie, dieſes denn doch bis jetzt das beßte, philoſophiſche Lehrbuch darüber. Beſonders iſt es an einzeln feinen Bemerkungen reich.) — Zu ihm gehört ein anderes Werk eben dieſes Verfaſſers, die Elemens litteraires . . . Par. 1787. 12. und 8. 6 Bde. und auch, als der 5te-10te B. ſ. W. (Das Werk enthält die, von dem Verfaſſer, für die bekannte Encyclopedie, geſchriebenen Artikel, in alphabetiſcher Ordnung. Daß es nicht an einzeln feinen Bemerkungen darin fehlt, wird man leicht glauben; aber auch hier iſt der Verf. nirgends tief eingedrungen; und Einſeitigkeit, oder Vorliebe für die Art der Cultur ſeiner Nation zeigen ſich faſt allenthalben.) — L'art du Poete et de l'orateur, Par. 1766. 12. — Enſeign. des belles lettres, p. le Pere Fraiſſinet, Par. 1768. 12. 2 B. — Dictionaire de Litterature, dans lequel on traite de tout ce qui a rapport à l'eloquence, à la poeſie,

et aux belles lettres, et dans lequel on enſeigne la marche et les regles qu'on doit obſerver dans tous les ouvrages d'eſprit, p. l'Abbé (Antoine) Sabatier de Caſtres, Par. 1770. 8. 3 B. (Das Werk verdient nur in ſo fern bemerkt zu werden, als es größtentheils aus denjenigen Schriftſtellern gezogen, und nach denen Grundſätzen geſammelt iſt, welche der Verf. nachher in ſ. Trois Siècles, ſo tief herabzuwürdigen geſucht hat.) — Poetique elementaire, Par. 1771. 12. (von La Serre) — Principes generaux des belles lettres, p. Mr. Domairon, Par. 1785. 12. 2 B. Deutſch, mit Zuſ. von A. C. Stockmann, Leipz. 1786-1788. 8. 2 B. (Der Verf. hat für junge Menſchen, deren eigentliche Beſtimmung nicht die Künſte ſind, geſchrieben, und ſich alſo nur auf allgemeine Begriffe eingeſchränkt. Der erſte Band gehört, in ſo fern darin von den Eigenheiten proſaiſcher Werke die Rede iſt, nicht hieher; in dem zweyten handelt der Verf. nach einer Einleitung von dem Verſe, dem Reime und der Poeſie überhaupt, Des poeſies fugitives, als Epigramm, Madrigal, Sonnet, Rondeau, u. ſ. w. Des petits poemes, worunter er die Fabel, das Hirtengedicht, die Epiſtel, Satire, Elegie und Ode verſteht; des grands Poemes, als Lehrgedicht, Drama überhaupt, Luſtſpiel, Trauerſpiel, die Oper, und epiſches Gedicht. Neue Ideen darf man nicht erwarten, und öfterer findet man obendrein höchſt unbeſtimmte; zu den philoſophiſchen Köpfen läßt der Vorf. auf keine Fälle, ſich rechnen. — An **Lehrgedichten** über die Poeſie, ſind mir, in franzöſiſcher Sprache bekannt: L'art poetique ou l'on peut remarquer la perfection et les defauts des anc. et modernes Poetes, von Jean de la Fresnaye Vauquelin, in ſ. Poeſ. Caen 1605. 1612. 12. (Auſſer brauchbaren Nachr. über die Geſchichte der franz. Poeſie, enthält das Werk auch die bekannten Regeln, in einem, für ſeine Zeit, ſehr guten poetiſchen Style. Es beſteht aus drey Büchern, ſcheint aber unter den Franzoſen ſelbſt, wenig bekannt zu ſeyn.) — Art poetique en IV chants, von Nic. Boileau, mit den Satiren zuſ. Par. 1673. 8. und nachher in den vielen Samml. ſ. Werke; **Lat.** von Godeau, Par. 1737. 8. **Ital.** ſoll es von dem Grafen Gozzi überſetzt ſeyn, wahrſcheinlich alſo von Gaſparo Gozzi, denn Carlo Gozzi hat nur die Satiren überſetzt; **Engl.** von W. Saame, Lond. 1683. 8. **Portugieſiſch** von dem Gr. Ericeira; auch ſind rußiſche und däniſche Ueberſ. davon vorhanden. (Daß das Werk, als Lehrgedicht betrachtet, großes Verdienſt hat, läßt ſich nicht läugnen; aber, wenn es gleich nicht, wie Mercier will, eine bloße Art du rimeur ſeyn ſollte: ſo iſt es doch wahrlich auch das nicht, wofür die Batteux und Marmontel es ausgeben. Boileau's Geſichtskreis war ſehr beſchränkt; und wahres, inniges Gefühl für dichteriſche Schönheit hatte er nicht; ſie war ihm bloſſes Kunſtwerk. Wer kann ſich des Lächelns erwehren, wenn er ein Sonnet ohne Fehler jedem größern Gedichte vorzieht?) — Uebrigens verſteht es ſich von ſelbſt, daß von den, bey dem Art. **Aeſthetik** angeführten Werken, verſchiedene, als die Schriften des Dubos, und Batteux, hieher gehören. Und verſchiedene, welche gewöhnlich unter die theoretiſchen Schriften von der Dichtkunſt überhaupt geſetzt werden, als die Reflex. des Fontenelle, und des Houdard de la Motte, ſo wie die Principes pour la lecture des poetes, u. a. m. ſind da, wo ſie meines Bedünkens hin gehören, bey dem Art. **Trauerſpiel, Ode, Geſchmack** u. d. m. zu ſuchen.

Von der Theorie der Poeſie in **engliſcher** Sprache: Das älteſte critiſche Werk der Engländer geht zwar die

Dichtkunſt nicht unmittelbar an: aber nach dem Auszuge zu urtheilen, welchen Warton, im 3ten B. S. 331 f. Hiſtory of Engl. Poetry von der Arte of Rhetorike . . . . by Th. Wilſon, Lond. 1553. 1567- 1585. 4. gegeben hat, verdient es hier eine Stelle. Aus Mangel des Raumes muß ich auf den angeführten Schriftſteller verweiſen. — The Arte of Engliſh Poeſie, by Mr. Puttenham, Lond. 1589. 4. aber, Warton zu Folge, (Hiſt. of Engl. Poet. B. 3. S. 335. Anm. f.) weit früher geſchrieben — Diſcourſe of Engliſh Poetry, by W. Webbe, Lond. 1585 und 1586. 4. (Zur Vertheidigung der Hexameter in der engliſchen Sprache geſchrieben; wenigſtens giebt Warton (Hiſt. of Engl. Poet. B. 3. S. 404) den Inhalt auf dieſe Art an; aber, nach einer andern Stelle (ebend. S. 400.) zu urtheilen, führt das Werk einen andern Titel, und enthält Nachrichten von Dichtern.) — Arcadian Rhetorike, or the preceptes of Rhetorike madeplaine by examples, greeke, latyne, engliſhe, italyan, frenche and ſpaniſhe, by Abr. Fraunce, Lond. 1588. — De Re poetica, or Rem. upon Poetry, with characters and cenſures of the moſt conſiderable poets, wheter anc. or modern . . . by Th. Pope Blount, Lond. 1694. 4. (Das Werk beſteht aus zwey Theilen, und iſt, wie der Verf. auf dem Titel noch hinzugeſetzt hat, aus andern (er ſagt, aus den beſten und ausgeſuchteſten) Kritikern gezogen. Dieſe ſind in dem erſten, blos die Theorie angehenden, Theile, vorzüglich Rapin, nach der vorher angeführten Ueberſetzung von Rymer, Drydens Vorreden, Temple's Eſſay on Poetry, und einige engliſche Lehrgedichte über Poeſie. Was in dieſen über Dichtkunſt und Dichter überhaupt, und über die verſchiedenen Dichtarten, geſagt worden iſt, hat der Verf. großtentheils mit ihren eigenen Worten, zuſammen geſchrieben. Mit dem zweyten Theile, in welchem vorzüglich nur griechiſche, römiſche und engliſche, aber auch einige neuere lateiniſche und italieniſche Dichter beurtheilt werden, verhält die Sache ſich nicht anders. Was alte und neuere Philologen, Kritiker, Geſchichtſchreiber über ſie geſagt haben, iſt, ohne Auswahl, darin zuſammen getragen.) — The complete Art of Poetry, by Ch. Gildon, Lond. 1718. 8. 2 B. Von eben dieſem Verf. iſt: — The Lows of poetry, as laid down by the Duke of Buckingham, in his Eſſay on Poetry, by the Earl of Roscommon, in his Eſſay upon translated verſe, and the Lord Landsdown, on unnatural flights in poetry, explained and illuſtrated, Lond. 1721. 8. (Das erſte Werk iſt mir nicht bekannt; aber, nach dem letztern, oder nach ſeinem Commentar über die benannten Gedichte zu urtheilen, muß es ein ſehr gewöhnliches Werk ſeyn. In dieſem zeigt der Verf. ſich, als einen eifrigen Verehrer der Alten, und aller der, von den franzöſiſchen Kunſtrichtern, aus ihnen abſtrahirten Regeln; aber ohne das geringſte Gefühl für Poeſie, oder dichteriſche Schönheit, und ohne wirkliche, eigene Kenntniß der Alten ſelbſt.) — The Art of poetry on a new plan; illuſtrated with a great variety of exemples from the beſt engliſh Poets and of translations from the ancients . . . Lond. 1762. 1770. 12. 2 B. (Der Verf. John Newberry, giebt darin, nach allgemeinen Betrachtungen über den Urſprung der Poeſie, die dichteriſche Schönheit, den dichteriſchen Styl, Precepts for the Epigram, for the Epitaph, for the Elegie, for the paſtoral, for the Epiſtle, for deſcriptive poetry, for didactic or preceptive poetry, for tales in verſe, for fables, for allegorical poetry, for lyric poetry, for Satire, for dramatic poetry, for the

the epic or heroic poem; und der neue Plan beſteht darin, daß er die jedem Abſchnitt vorgeſetzten, ſehr allgemeinen, wenigen Regeln, welche öfters nicht viel mehr, als bloße Definitionen ſind, mit ſehr vielen Beyſpielen begleitet, ohne ſich jedoch auf eine eigentliche, wirklich dichteriſche Zergliederung derſelben einzulaſſen, oder ihre Schönheiten anders, als mit allgemeinen Ausdrücken anzuzeigen. Bey den größern Dichtarten hat er natürlich nur einzele Stellen aus den, dahin gehörigen Werken, einrücken können, zugleich aber den Inhalt derſelben, und oft ſehr ängſtlich, ausführlich angegeben, an Statt, daß er den Plan derſelben hätte darlegen ſollen. Bey dem Drama hat er ſich gänzlich auf allgemeine, oft nicht viel bedeutende Bemerkungen eingeſchränkt. Das, worinn er von mehrern Theoriſten abgeht, iſt, daß er, vorzüglich von den höhern Dichtarten, unmittelbar, Unterricht fordert; wenigſtens habe ich ſonſt keine neue, wohl aber eine Menge unbeſtimmter, einſeitiger, oberflächlicher Ideen in ſeinem Werke gefunden. Die alten Dichter ſelbſt kennt er nur aus Ueberſetzungen. Uebrigens will er nur für junge Leute geſchrieben haben; und hat, bekannter Maßen, auch eine Menge Bücher für Kinder herausgegeben.) — Belles lettres, or eaſy Introduction to polite Litterature .... by J. Seally, Lond. 1772. 12. 2 B. — Inquiry into the Nature and Laws of Poetry, by Perc. Stockdale, Lond. 1778. 12. — Lectures on Rhetorik and belles Lettres, by Hugh Blair, Lond. 1783. 4. 2 B. 1787. 8. 3 B. Baſel 1788. 8. 3 B. Deutſch, Liegn. 1785 u. f. 8. 4 Bde. (Da das Werk durch die angezeigte, ſehr gute Ueberſ. unter uns bekannt iſt, ſo würde die Anzeige ſeines Inhaltes überflüßig ſeyn.) — An **Lehrgedichten** über die Poeſie, beſitzen die Engländer: Eſſay on poetry, von J. Sheffield, Herzog von Buckingham († 1720). Die Zeit der Erſcheinung dieſes Gedichtes iſt mir nicht bekannt; daß es aber älter iſt, als das folgende, erhellt aus dem Anfange dieſes letztern. Gedruckt findet es ſich in den verſch. Samml. ſ. W. als Lond. 1723. 4. 2 B. 1753. 8. 2 B. **Franz.** in dem Choix de differens morceaux de poeſies, trad. de l'anglois, p. Mr. Tronchereau, Par. 1740. 12. **Deutſch**, in der Brittiſchen Bibliothek. Johnſon, der das Leben des Verf. in dem 2ten B. ſ. Lives, S. 429. Ausg. von 1783 erzählt, ſagt von dem Gedicht: „Die Vorſchriften ſind einſichtig, zuweilen neu, und öfters glücklich ausgedrückt; aber ungeachtet aller, von dem Verf. gemachten Veränderungen, ſind viele ſchwache Zeilen, und einige ſonderbare Beweiſe von Nachläßigkeit darin geblieben, als z. B. wenn Wallers bekanntes Lobgedicht, und Denhams Cooper's Hill, als Elegien dargeſtellt werden." J. J. Duſch, in ſ. Briefen zur Bildung des Geſchmackes, Th. 1. Br. 17. S. 338. Aufl. von 1773. iſt noch ſtrenger mit ihm umgegangen; und wahr iſts, daß viele ſeiner Lehren, an und für ſich, unbedeutend und einſeitig ſind, und oft ſchielend genug vorgetragen werden. Uebrigens findet ſich auch eine Lebensbeſchr. des Verf. in Cibbers Lives, B. 3. S. 285 u. f.) — Eſſay on translated verſe von Dillen Wentworth Gr. von Roscommon († 1684.) 4. und in den verſch. Samml. ſ. Gedichte, Lond. 1717. 8. und öfterer. Das Gedicht erhielt, zu ſeiner Zeit, ſehr viel Beyfall; aber die darin vorgetragenen Regeln ſind ganz allgemein, und Johnſon, in dem Leben des Verfaſſers (Lives of the Engl. Poets, Lond. 1783. 8. 4 B. B. 3. S. 316) bemerkt mit Recht, daß dieſes, aber ein gemäßigtes, Lob nicht ſo wohl dieſen, als der Kunſt, mit welcher ſie eingeführt und dargeſtellt worden ſind,

gebührt

gebührt hätte. Auſſer der angeführten Lebensbeſchr. findet ſich, laut dem Inhalt, auch eine in Cibbers, oder Shiels bekannten Lives; allein ſie ſteht nur in dieſem Inhalte, nicht in dem Werke ſelbſt.) — Eſſay on Criticism, in drey Geſ. von Alex. Pope, erſchienen im J. 1711. und nachher in den vielen Samml. ſ. W. Ital. von Villori, 1739. und von Ricoli, 1773. Frzſch von Jean Frc. du Bellay du Resnel, bey dem Verſ. über den Menſchen, Amſt. 1739. 8. in Verſen: von Et. de Sillhouette, auch mit dem vorigen Gedichte, in den Melang. de litterature et de philoſ. Haye 1742. 12. 2 B. Die von Hamilton iſt nie gedruckt, aber Robotham, ein Engländer, ſoll deren noch eine verfertigt haben. Deutſch, von K. Frd. Drollinger, im 1ten St. der Samml. Crit. Poet. und andrer geiſtvoller Schriften, Zür. 1741. 8. in Proſe; von G. E. Müller, Dresden 1745. 8. in Verſen (nebſt einem Verſuch einer Critik über die deutſchen Dichter); und in Pope's ſämmtl. Werken, Hamb. 1760. 8. 5 Th. in Proſe. Auch ſind rußiſche und däniſche Ueberſ. davon vorhanden. Der erſte Geſ. handelt von den Mitteln zum guten Geſchmack, der zweyte von den Quellen des falſchen Geſchmacks und der dritte von der Moralität des Kunſtrichters; und, als Gedicht, hält ſelbſt Johnſon, es für eines der vortreflichſten; nur von dem Plane bemerkt er, daß, da die Anordnung eines jeden Gedichtes, welches Vorſchriften enthält, in ſo fern willkührlich und unmethodiſch ſeyn muß, als allgemeine Wahrheiten und Sätze ſich, gegenſeitig, von einander, ableiten laſſen, und folglich einzele Zeilen immer ihre Stelle mit andern vertauſchen können, Warburton, in ſ. Commentar darüber, lieber nicht ſo ängſtlich hätte auf die Verbindung und den Zuſammenhang beſtehen ſollen. Uebrigens erweckte das Gedicht, bey ſ. Erſcheinung, einige Kritiken, vorzüglich eine, wirklich eben ſo plumpe, als wüthende, von Dennis, welche vergeſſen iſt. Eine Zergliederung deſſelben findet ſich in dem bekannten Eſſay on the Genius and writings of Pope, by Mr. Warton, B. 1. Sect. 3. S. 101. Ausg. von 1782. und eine kürzere in den Briefen zur Bildung des Geſchmackes, Th. 1. Br. 19. S. 331. Ausg. v. 1773.) — Eſſay on unnatural flights in Poetry, von Georg Granville, († 1735) in der verſchiedenen Samml. ſ. Werke, als 1736. 12. 3 B. und öfterer; ein kleines Gedicht; aber nicht ohne Verdienſt, weder in Rückſicht auf die Vorſchriften, noch die Darſtellung derſelben. Das Leben des Verf. findet ſich in Cibbers Lives, B. IV. S. 239 und in Johnſons, B. 3. S. 128. — Noch laſſen ſich auch vielleicht einige andre engliſche Gedichte, als Aaron Hills Advice to the Poets, in ſ. W. Lond. 1754 und 1757. 8. 4 B. u. a. m. hieher rechnen. — Uebrigens gehören, von den, bey dem Art. **Aeſthetik** angezeigten Schriften, Home's Elements of Criticism vorzüglich hieher; und, bey dem vorhergehenden Artikel finden ſich verſchiedene vortrefliche, von der Poeſie überhaupt handelnde Werke. —

Ueber die Theorie der Poeſie, in **deutſcher** Sprache: Unſre früheſten davon handelnden Schriften beſtehen allerdings größtentheils in bloßen Anweiſungen zur Verskunſt, und enthalten, ſo viel ich deren kenne, nicht einmahl, wie die ähnlichen Werke der andern Nationen, Beyträge zur Geſchichte unſrer Dichtkunſt. Dem Liebhaber der Litteratur iſt es, indeſſen, vielleicht nicht unangenehm, hier eine Nachricht von einigen zu finden. Die älteſte, mir bekannte iſt: **Joh. Engards deutſche Proſodie, d. i. Nothwendiger Unterricht, auf welcherley Weiſe und Art in deutſcher Sprache, Vers und Reime,**

Reime, nach rechter poetiſcher Kunſt zu machen, Ingolſt. 1583. 8. — **Buch von der deutſchen Poeterey, in welcher alle ihre Eigenſchaft und Zugehör gründlich erzählet, und mit Exempeln ausgeführt wird, verfertigt von Mart. Opizen, Brieg** 1624. 4 **Wittemb** 1647. 8. und im 1ten B. der Trillerſchen Ausgabe von Op. Gedichten. Ferner, mit Anm. von Enoch Hanmann, Frft. (1645.) 12. Br. 1658. 8. (Der Inhalt der 8 kurzen Kap. aus welchen ſie beſteht, iſt folgender: „wozu die Poeterey, und wenn ſie erfunden; von etlichen Sachen die den Poeten vorgeworfen werden, und deren Entſchuldigung; von der teutſchen Poeterey; von der Zugehör der deutſchen Poeſie, und erſtlich, von der Invention oder Erfindung, und Diſpoſition oder Abtheilung der Dinge, von denen wir ſchreiben wollen; von der Zubereitung und Zier der Worte; und von den Reimen, ihren Wörtern und Arten der Gedichte.“ Es wurde, wie der Verf. im Schlußkapitel ſagt, in einem Zeitraum von fünf Tagen geſchrieben. Das, was über Sprache darin geſagt wird, abgerechnet, iſt freylich das übrige von keiner Bedeutung; die Lehren von der Tragödie und Comödie, z. B. nehmen nur acht bis zehn Zeilen ein. Das merkwürdigſte iſt, daß Opiz, in dem Kap. der Vorrede, ausdrücklich erklärt, er ſey gar nicht der Gedanken, daß man durch gewiſſe Regeln und Geſetze jemanden zum Poeten machen könne. **Hanmanns Anmerk handeln in 16 Kap.** von der Reinigkeit und Deutlichkeit der deutſchen Sprache; von der Zierlichkeit in deutſchen Reimen; von der Redgeſchicklichkeit nach den Sachen; von der Wortgröße; von der Wortzeit; von d. Wortklange; von der Ordnung der Wörter, wie ſie zur Ausdrückung der Sache helfen; von den Wörtern, wie ſie Recht oder Unrecht gebraucht werden; von den unterſchiedlichen Arten der Reime; von den trochäiſchen, jambiſchen, dactyliſchen, anapäſtiſchen Reimen; von den Reimen, ſo aus unterſchiedlicher Vermiſchung der pedum entſtehen; und von den Arten der Verſe, ſo aus ſonderlicher Fügung der Reime entſtehen, und hier vom Echo, von den Pindariſchen Oden, Sonnet, Rondeau, Elegie, Dithyrambe, ungereimte Reime, von welchen er ſagt, daß die ſchwerer zu machen wären, als gereimte, weil er ihnen nähmlich ganz ſonderbare Regeln vorſchreibt, und den Reimen, welche nach der äuſſerlichen Geſtalt benennt werden, als Eyer, Becher, Pyramiden. Bey der Ausg. von 1658. ſollen ſich noch hiſtor. Nachr. von den Meiſterſängern finden.) — **Phil. Cäſii deutſcher Helikon**, Witt. 1641. 8. — **Poetiſcher Trichter die teutſche Dicht- und Reimkunſt ohne Behuf der lateiniſchen Sprache, in VI. Stunden einzugießen ... durch ein Mitglied der hochl. fruchtbringenden Geſellſchaft (den Spielenden, oder Phil. Harsdörfer)**, Nürnb. 1650-1653. 8. (Das Werk, das zum erſtenmahl ſchon früher gedruckt iſt, deſſen erſte Ausgabe ich aber nicht geſehen, beſteht aus drey, einzeln erſchienenen Theilen, wovon der 1te: von der Poeterey insgemein, und Erfindung derſelben Inhalt; von der teutſchen Sprache Eigenſchaft und Füglichkeit in Gedichten; von den Reimen und derſelben Beſchaffenheit; von den vornehmſten Reimarten; von der Veränderung und Erfindung neuer Reimarten; von der Gedichte Zierlichkeit und derſelben Fehlern; der 2te von der Poeterey Eigenſchaft, Wol- und Mißlaut der Reimen; von den poetiſchen Erfindungen, ſo aus den Namen herrühren; von poet. Erf. ſo aus den Sachen, und ihren Umſtänden herfließen; von den poetiſchen Gleich-

Gleichniſſen; von den Schauſpielen insgemein und abſonderlich von den Trauerſpielen; von den Freuden- und Hirtenſpielen handelt, und der 3te Th. hundert Betracht. über die teutſche Sprache: eine kunſtzierliche Beſchr. faſt aller Sachen, welche in ungebundener Schriftſtellung fürzukommen pflegen, (die auch unter dem Titel, Pindus Poeticus, d. i. Poetiſches Lexicon, bereits Nürnb. 1628. 8. gedruckt worden) und zehn geiſtl. Geſchichtreden (welche allenfalls den neuern Titel, Situationen, führen könnten) in unterſchiedlichen Reimarten abgefaßt, in ſich begreift.) — In dieſen Zeitpunkt ungefähr fällt der **Proteus von Joh. Juſt. Winkelmann** (oder wie er ſich zu nennen beliebt, Staniſl. Mink von Weinsheim), welchen ich zwar nicht geſehen habe, deſſen Inhalt aber zu merkwürdig iſt, als daß er nicht bemerkt zu werden verdiente. Es iſt, nähmlich, eine Anwendung der bekannten Ars Lulliana auf die Poeſie, vermittelſt welcher man, ohne Mühe, ſehr geſchwind, einige tauſend Verſe, aber freylich, ohne Sinn und Verſtand, machen kann.) — **Aug. Buchners kurzer Wegweiſer zur deutſchen Dichtkunſt . . . herausgeg. durch M. Ge. Gözen, Jena** 1663. 12. (Die zwölf Kap. des Werkes handeln: Woher der Poet ſeinen Namen habe; von der Materie der Poeten; vom Amt und Zweck des Poeten (dieſer ſoll die Dinge ſo darſtellen, als es ihr äuſſerlich Weſen, und der Augenſchein mit ſich bringet); von den Reim-Gedichten und deren Arten; von denen Sachen, darauf ein Reimgedicht beſtehet . . .; von Zierde und Reinlichkeit der Worte und Reden; von der poet. Rede inſonderheit; von etlichen Sachen, die bey der Rede des Poeten fürfallen, des Verſes halben; von den Verſen und der Harmonie derſelben; vom Maaß der Verſe, und ihrer Arten; von End- und Reimung der Verſe; von Zuſammenordnung der Verſe.) — **Teutſche Rede-Bind- und Dichtkunſt . . . durch den Erwachſenen (Siegm. v. Birken,) Nürnb.** 1679. 12. (Die Vorrede enthält eine Art von Geſchichte der Poeſie, und eine Schutzſchrift dafür; die 12 Kap. oder 340 S. des Buches handeln: Von dem Wort-thon; von den Gebänd-tritten (Sylbenmaaß); von den Gebändzeilen (Verſen); von den Abſchnittzeilen; von der Reimung; von den Gebändzeilfehlern; von Zierde der Gebändzeilen; von den Red-Gebänden (Gedichten) von unterſchiedlicher Redgebänd Arten; von den Gedichten, und ihrer Erfindung; von den Feld-Helden- und Strafgedichten; von den Schauſpielen. Das Wort **Bindkunſt**, und die wieder hieraus gemachten **Gebändtritte** und **Gebändzeilen** u. ſ. w. hat der Verf. als ein Mitglied der fruchtbringenden Geſellſchaft, und der Hirtengeſellſchaft an der Pegnitz, aus dem lateiniſchen oratio ligata herausgebracht.) Das Weſen der Poeſie (die Seele der Gebändrede) ſetzt er in die Erfindung (Ausfund) — In **D. G. Morhofs Unterricht von der teutſchen Sprache und Poeſie** (ſ. den vorhergehenden Artikel) handelt der 3te Th. (S. 406 u. f. der Ausg. von 1718) in 17 Kap. Von der Kunſtrichtigkeit der teutſchen Sprache, und deren Fähigkeit zur Poeterey; von der Orthogr. d. t. Sprache; von der Etymol. d. t. Sprache; von der Syntax d. t. Sprache; von der Proſodie d. teutſchen Sprache; von dem Numero poetico; von den Reimen, ob ſie nothwendig ſind in der deutſchen Poeſie; Vertheidigung der Reime; von dem Urſprunge der Reime; von einigen Beſchaffenheiten der Reime; von den Generibus Carminum; von den unterſchiedenen Arten der Reimſchlüſſe; von den Erfindungen; von den Hel-

dengedichten; von den Oden (oder lyr. Gedichten); von den Schauſpielen, Hirten- und Straff-Gedichten; von den Epigrammatibus.)— **Vollſtändige deutſche Poeſie, in drey Theilen . . . . entworfen von M. Albr. Chrſtn. Rothen, Lpz.** 1688. 8. (Die Vorrede handelt vom Urſprung und Fortgang der deutſchen Poeſie, größtentheils nach Morhof; der erſte Theil iſt eine Proſodie in 5 Kap. deren Inhalt ich, bis auf das letzte Kapitel, übergehe, als worinn von Sonneten; von Ringelreimen; von Madrigalen; von Pindariſchen Oden; von den gemeinen Oden oder Liedern; von dem Echo; von dem Wiederkehre und Wieder- oder Gegentritte (Dichtarten in wiederkehrenden Reimen); von den Nachtigallen (Gedichte, deren Inhalt, oder vielmehr deren Hauptwörter, am Ende rückwarts wiederhohlt werden); von Bilderreimen; von Vornlauf, Zahlreimen, Trittreimen, Irrreimen, Wandelreimen, Klappreimen, Wortgriffen, u. d. m. (Dichtarten der ehrbaren Meiſterſänger, die wir immer, als ſo viel eigene deutſche Erfindungen anſehen können.) Der zweyte Theil iſt eine „Anleitung zu „allerhand Materialien, welche ſo „wohl ſonſt in der Redekunſt, als in„ſonderheit in der Poeſie nützlich zu „gebrauchen ſeyn," in 3 Kap. worin gezeigt wird, was die Materie in dieſer Bedeutung eigentlich ſey; woher dieſelbe zu nehmen ſey; und wie dieſelbe könne künſtlich ausgearbeitet werden. Unter Poeſie verſteht der Verf. „insgemein übliche Gedichte," und unter dieſen alle mögliche Arten von Glückwünſchungs- und Trauergedichten, auf deren Regeln und Beyſpiele er 604 Seiten verwandt hat. Der dritte Theil iſt eine „kürzliche, „doch deutliche und richtige Einlei„tung zu den eigentlich ſo benahmten „poetiſchen Gedichten, i. e. zu den „Feld- und Hirtenged. zu den Satyr. „zu den Comödien und Trägöd. wie „auch zu den Helden- und Liebesge„dichten" (unter welchen er die Romane verſteht). Die 7 Kap. dieſes Theiles nehmen 415 S. ein; und in der Vorrede erklärt der Verf. die Poeſie für eine Nachahmung menſchlicher Verrichtung, in ſo fern dieſelben insgemein betrachtet werden, in einer angenehmen Rede vorgeſtellt, damit böſe Gemüthsregungen durch dieſelben möchten gereinigt werden." Uebrigens verdient es vielleicht bemerkt zu werden, daß er, um ſeine Lehren vom Heldengedichte begreiflich zu machen, den Plan der Odyſſee einrückt. Was er von der Geſch. der Comödie bey den Alten ſagt, iſt, gröſtentheils, ganz wahr; aber die Art von Anweiſung dazu iſt eben ſo ſehr original, nach Maaßgabe von quibus auxiliis, quomodo, quando, ubi, cur, u. ſ. w. Dem 7ten Kap. iſt, aus dem Inſulaniſchen Mandorel des H. Happelii, einem Roman, eine Ueberſ. von Huets bekannter Schrift über die Romane angehangen.) — **Chrſtn. Weiſens Curiöſe Gedanken von Verſen, Leipz.** 1692. 8. — **Deutſche Poeſie dieſer Zeit . . . durch Frag und Antwort, . . . von M. Gottfr. Ludwigen, Leipz.** 1703. 8. (Der Fragen ſind 24, als von den Reimen; von den üblichen Generibus; von Eintheil. der ſonderbaren Gedichte; von den Alexandr. Verſen; von den gemeinen Oden; von andern Oden; von den Ringeloden; von Parodien; von Pindariſchen Oden; von Madrigaliſchen Oden; von Sonnetten; von teutſchen Epigrammatibus; von ſatyr. Gedichten; von teutſchen Inſcriptionibus; von poetiſchen Versbriefen; von Emblematiſchen Verſen, Geſprächgedichten, und Räzeln; von Spielgedichten (worunter auch die Leberreime mit der Nachricht vorkommen, daß der Rector zu Thorn, Heinr. Schaevius, ihr Erfinder geweſen); von

noch

noch beſondern Gedichten (welche zu ſonderbare Aufſchriften führen, und zu ſonderbar neben einander geſtellt ſind, als daß ich ſie nicht anzeigen ſollte, nähmlich Brautmeſſen, oder Cantaten bey Trauungen, Dramen, Jägerlieder, Bergreihen, poetiſche Wälder, Brautſuppen, oder Gedichte nach dem Hochzeittage, Anſingungen, u. d. m. Von dem Drama zu handeln, findet der Verf. aber zu weitläuftig); von den Gedichten, ſo a materia genennt werden (Namensgedichte, Hochzeitged. u. ſ. w.); von der Elocution eines Gedichts; von der Invention eines Gedichts, und von der Diſpoſition eines Gedichtes. Die letztere hohlt der Verf. aus der Oratorie her, und meynt, unter andern, wenn einer z. B. weiß, wie Braut und Bräutigam heißen, und wenn die Hochzeit iſt: ſo wird das Gedicht von ſelbſt folgen. Uebrigens hat er auf Beantwortung aller dieſer Fragen beynahe 400 S. verwandt; und auſſer ſogenannten nöthigen Exempeln, noch ein Reim-Regiſter angehangen.) — **M. Dan. Omeiſens Anleitung zur deutſchen Reim- und Dichtkunſt, nebſt einer deutſchen Mythologie, Nbg.** 1704. 8. — **Die allerneueſte Art zur reinen und galanten Poeſie . . . von Menantes, Hamb.** 1707 u. 1722. 8. (Menantes, oder Chrſtn. Frdr. Hunold, will, der Vorrede zu Folge, nicht Verfaſſer, ſondern nur Herausgeber des Werkes ſeyn, und ſcheint den bekannten Prediger, Erdm. Neumeiſter, zum Urheber deſſelben zu machen. Es beſteht aus zwey Theilen, wovon der eine, nach Chrſtn. Weiſens Beyſpiel, die Präparation, der andre die Operation heißt. Die erſten 7 Kap. des erſten betreffen die Proſodie überhaupt; und hierauf handelt der Verf. im 8ten S. 75-467 von großen Alexandriniſchen, großen Trochäiſchen, großen Dactyliſchen, großen vermiſchten Gedichten, von Helden- und andern Briefen, Oden, Arien, Pindariſchen Oden, Madrigalen, Sonnetten, Rondeaux, Epigr. Räthſ. Echo, Satyren; von Kettenreimen, Bilderreimen, Quodlibeten, Oratorien, Cantaten, Serenaten, Paſtorellen, Opern; im 9ten Kap. vom Styl; und im 10ten von der Licentia poetica. Die Kapitel des andern Theiles führen die Ueberſchriften, vom Periodo poetica; von der Chria poetica; von der Orat. poetica; von der Invention; von der Diſpoſition; und von der Elaboration. Alles dieſes iſt mit vielen, aber unausſprechlich elenden, Beyſpielen begleitet, und das Ganze in einem höchſt gemeinen, pöbelhaften Tone, welcher mit dem Worte, galant, auf dem Titel, ſonderbar contraſtirt, abgefaßt. Der gänzliche Verfall unſrer Poeſie zeigt ſich auf jeder Seite. So führt der Verf. z. B. als Muſter eines poetiſchen Perioden folgende Zeilen an:

„Welcher über alles knickt,
Selber Schuh und Strümpfe flickt,
Und ſich nichts zu Gute thut,
Iſt ein rechter Fingerhut.“

In dem Kap. von der Erfindung zeigt er, unter andern, an dem Nahmen Margarethe, wie man erfinden, und mit Hülfe der Buchſtaben, woraus der Nahme beſteht, oder der Zahlen, die er, in den verſchiedenen cabaliſtiſchen Alphabethen, enthält, zu allerhand Gedanken kommen könne; die Homeriſchen Gedichte nennt er Quackſalbereyen, u. d. m. Noch ſind, von eben dieſem Verf. poetiſche Nebenſtunden vorhanden, in welchen auch allerhand theoretiſches vorkommen ſoll, die ich aber nicht kenne.) — **Der wohl informirte Poet, Leipz** 1708. 8. (von Erdm. Uhſen) — **Poetiſcher Wegweiſer . . . von Joh. Sam. Wahllen, Chemn.** 1709. 8. und verm. unter dem Titel, Einleitung zu der rechten, reinen und galanten teutſchen Poeſie . . ebend. 1715. 8. (Das Werk, welches nur 136 S. enthält, beſteht

beſteht aus zwey Theilen, wovon der erſte, in 2 Kap. von teutſchen Verſen, und von Eintheilung der Verſe, (wo, wie gewöhnlich, das Madrigal, Sonnet, und Kettenverſe, aber auch noch, unter mehrern, Räthſel, emblematiſche Verſe, kabaliſtiſche Verſe, u. d. m. vorkommen, von welchen aber der Verf. doch ſagt, daß es pure Kindereyen ſind) und der zweyte, in 5 Kap. von Eintheilung der Gedichte, als weltl. fröhlichen, traurigen und Mittelgedichten; de intellectione Thematis; de inventione; de diſpoſitione, und de elocutione handelt. In dem letztern finden ſich einige, wirklich ganz gute Lehren, z. B. daß man nicht aus einer Metapher in die andre übergehen ſolle, daß, wie der Verf. ſich ausdrückt, nur das zum Herzen gehe, was aus dem Herzen kommt, u. d. m. Aber die Muſter, welche er empfiehlt, zeugen von dem Geſchmacke der Zeit, oder von den Begriffen, welche man von Poeſie hatte; es ſind Weiſens und Wenzels Gedichte; Opitz iſt dem Verf. nicht rein genug.) — **Anleitung zur teutſchen Poeſie . . . von M. Wokenio, Leipz.** 1715. 8. (Das Werk beſteht aus 17 Kap. welche auf nicht mehr, als 84 S. von der Quantitate Syllabarum; von Versarten; von Reimen und Versſchränkungen; vom Stylo und der Diſpoſitione; von Ueberſchriften und dergleichen kurzen Gedichten; von langen Carminibus (Trauer- und Glückwünſchungs-Gedichte und Satiren) von Madrigalen; vom Recitativ, wie auch Serenaten, Opern, Comödien (von der Comödie giebt der Verf. nicht einmahl eine, und von der Oper nichts, als eine Erklärung; den übrigen Raum nimmt eine Serenate von des H. Verfaſſers Mache ein); vom Sonnet; vom Rondeau; von Pindariſchen Oden; von Arien und Liedern (die Beyſpiele beſtehen aus geiſtl. Liedern); vom Echo; vom Da Capo (worunter der Verf. Gedichte, worin eine Zeile wiederhohlt wird, verſteht); von der Cantate; von Oratorien; von einigen andern Arten der Gedichte, als Zahlreime, Bilderreime, Nachtigallen, Wandelreime u. d. m. Schon die Gottſchedianer ſahen ein, daß das Werk ſehr elend iſt (S. Beyt. zur crit. Hiſt. der deutſchen Sprache, B. I. S. 659 u. f.); aber ihre Kritik, ſo richtig ſie an und für ſich ſeyn mag, iſt noch langweiliger, als das Buch ſelbſt, zu leſen.) — **Anfangsgründe zur reinen deutſchen Poeſie . . . von Joh. G. Neukirch, Halle** 1724. 8. 906 S. (Der Verf. hat das Werk in fünf ſo genannte Anfangsgründe abgetheilt, wovon der erſte von der Proſodie; der zweyte, in 5 Kap. von der poetiſchen Elocution; der dritte, in 4 Kap. von der poetiſchen Invention; der vierte, in 7 Kap. von der poetiſchen Diſpoſition; und der fünfte, in 7 Kap. von Sonnetten, von Madrigalen; von Epigrammen; von gemeinen Oden, Ringeloden und pindariſchen Oden; von Cantaten, Serenaten, Paſtorellen, Oratorien, und von poetiſchen Briefen handelt. Als Mittel zur Erfindung empfiehlt der Verf. unter andern die Zeitungen, die Anagramme, und die Symbola; und beſonders iſt ihm um die Erfindung künſtlicher Titel zu Gelegenheitsgedichten zu thun; die pindariſchen Oden, meynt er, hätten nichts ſonderliches, und nur Pedanten hätten, um ſeine Worte beyzubehalten, einen Narren daran gefreſſen; aber die Anagramme ſind ihm ein Zeichen eines glücklichen und unermüdeten Genies; die Eigenſchaften der Ode ſetzt er in die Kürze der Verſe und Strophen, in die Verſchrenkung der Reime, und die genaue Uebereinſtimmung der Worte, Sylben, und des Generis, u. d. m.) — Bey Joh. Ge. Hamanns Lexicon von poetiſchen Redensarten, Leipz. 1725. 8. findet ſich

eine **Anweiſung zur reinen und wahren Dichtkunſt**, die ich aber nicht geſehen. — **Verſuch einer critiſchen Dichtkunſt vor (für) die Deutſchen . . . . von Joh. Chrſtph. Gottſcheden, Leipz.** 1729. 8. (Mit Beyſpielen aus des Verf. eigenen Gedichten) Verm. (vorzüglich mit einer elenden Ueberſ. von Horazens Briefe an die Piſonen) ebend. 1737. 8. Mit allerhand Veränderungen (als der Weglaſſung des „für die Deutſchen," auf dem Titel, und mit andern Beyſpielen, wie aus des Verf. eigenen Gedichten; vorzüglich aber in Anſehung der Urtheile über Dichter) ebd. 1742. 8. (Das Werk iſt in zwey Theile abgetheilt, deren Inhalt ich, da es, wahrſcheinlicher Weiſe, ſchon eben ſo wenig bekannt iſt, als die vorhergehende, hier mittheilen will. Die 12 Kap. des erſten Theiles handeln: vom Urſpr. und Wachsthum der Poeſie überhaupt; von dem Character eines Poeten; von dem guten Geſchmack eines Poeten; von den drey Gattungen der poet. Nachahmung, und inſonderheit von der Fabel; von dem Wunderbaren in der Poeſie; von der Wahrſcheinlichkeit in der Poeſie; von poetiſchen Worten; von verblümten Redensarten; von poetiſchen Perioden und ihren Zierrathen; von den Figuren in der Poeſie; von der poetiſchen Schreibart; von dem Wohlklange der poet. Schreibart, dem verſchiedenen Sylbenmaße, und den Reimen; der zweyte, oder andre, Theil, in eben ſo viel Kap. Von Oden, oder Liedern; von Cantaten; von Idyllen, Eklogen oder Schäfergedichten; von Elegien; von poet. Sendſchreiben; von Satiren oder Strafgedichten; von Sinn- und Scherzgedichten; von dogmatiſchen und heroiſchen Poeſien; von der Epopee, oder dem Heldengedicht; von Tragödien oder Trauerſpielen; von Comödien oder Luſtſpielen; von Opern oder Singſpielen. Daß die Kritiken der Schweizer in den Diskurſen der Maler, im J. 1721. u. f. ſo wie in der Auflage des verderbten Geſchmakes im J. 1728. und vielleicht die Abhandlung von dem Einfluß und Gebrauch der Einbildungskraft zur Verbeſſerung des Geſchmackes, von eben dieſem Jahre, Gottſcheden zunächſt veranlaßten, ſein Werk zu ſchreiben, geſteht er in der Vorrede zur erſten Auflage, wenigſtens in Anſehung der erſtern Schrift, ſelbſt; auch gedenkt er noch in der zweyten Auflage vom J. 1737. der Schweizer ſehr rühmlich, und man kann alſo keinesweges ſagen, daß das Werk Signal zu einem langwierigen Kriege war. Erſt, wie Breitinger auch mit einer Critiſchen Dichtkunſt, im J. 1740. hervortrat, und in dieſer noch obendrauf Gedichte von einem lebenden Freunde Gottſcheds, Trillers Fabeln, nach Verdienſt beurtheilt hatte, brach das vielleicht ſchon längſt im Stillen glimmende Feuer aus. Gottſched äußerte nun wieder in den Beytr. zur crit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, Poeſie und Beredſamkeit ſein Mißfallen an mehrern Schriften und Ideen der Schweizer; und die Schweizer fiengen ihre Sammlung Crit. Poet. und anderer geiſtvollen Schriften an, in welchen erſt in den Nachrichten vom Urſprunge der Critik bey den Deutſchen (2tes St. Zür. 1741. 8. S. 162 u. f.) die zweyte, und noch ſtrenger, die bald darauf erſchienene dritte Ausgabe der Gottſchediſchen Dichtkunſt, in der neuen Vorrede (ebend. St. 6) und in den zwey Schreiben (ebend. St. 11) behandelt wurde. Auch Joh. G. Meyer ließ „Beurtheilungen" derſelben, Halle 1747. 8. 6 St. drucken. Aber ſo ſehr dieſe Herren Recht hatten, Gottſcheds Werk für höchſt mittelmäßig zu halten, und ſo gewis ſchon die bloßen Ueberſchriften der Kapitel einen Mangel an beſtimmten Begriffen von der Poeſie verrathen:

eben

eben ſo ſehr beweiſen, meines Bedünkens, jene Kritiken, daß ihre Urheber ſelbſt nicht dergleichen Begriffe hatten. Und Dinge, welche ſie ihm, als unerhört, anrechneten, z. B. die Wahl der Beyſpiele, in den erſten Ausgaben, aus ſeinen eigenen Gedichten, waren, ganz gewöhnliche, in allen ſeinen deutſchen Vorgängern anzutreffende Dinge. Ueberhaupt hatte Gottſched nichts eigenes in der ganzen Schrift. Sie iſt aus andern, auswärtigen, Schriftſtellern, und höchſt elend zuſammen geſchrieben. Indeſſen lehrte ſie denn doch zu ihrer Zeit, daß Poeſie nicht blos in Reimerey beſteht. Gottſched ſelbſt machte unter der Aufſchrift, „Vorübungen,“ einen Auszug daraus für die Schulen; und **Dommerichs Entwurf einer deutſchen Dichtkunſt..** 1763. iſt auch daraus genommen.) — **J. J. Breitingers Critiſche Dichtkunſt, worin die poetiſche Mahlerey in Abſicht auf die Erfindung . . unterſucht . . . und mit Beyſpielen erläutert wird . . . Zür.** 1740. 8. **Fortſetzung der crit Dichtk. worin die poetiſche Mahlerey in Abſicht auf den Ausdruck und die Farben abgehandelt wird . . . Ebend.** 1740. 8. (Des Verf. Abſicht war ohnſtreitig, den Begriff von Poeſie, dem Weſen derſelben gemäß, zu beſtimmen, oder, mit ſeinen Worten, „den Urſprung und die Natur desjenigen Ergetzens, das von der poetiſchen Mahlerey entſpringt, zu unterſuchen.“ Unter der poetiſchen Mahlerey verſteht er, nicht blos den Ausdruck, ſondern „die ganze Arbeit der poetiſchen Nachahmung und Erdichtung mit allen ihren Geheimniſſen und Kunſtgriffen;“ und Mahlerey und Dichterey findet er nur darin verſchieden, daß jene zwar ſchneller und kräftiger wirkt, aber dafür auch nur Gegenſtände, „die dem Auge vernehmlich ſind,“ darſtellen kann, und daß dieſe ihre Bilder unmittelbar der Seele einprägt. Aber noch war die Aufmerkſamkeit unſrer Philoſophie zu wenig auf die Natur ſelbſt gerichtet geweſen, oder vielmehr noch wurde die Philoſophie zu ſehr mit philoſophiſchem Syſtem oder mit philoſophiſcher Form verwechſelt, als daß man genaue und ganz deutliche Begriffe in dem Werke erwarten dürfte. Oft iſt auch die Zweydeutigkeit eines Wortes Schuld an einſeitigen, unbeſtimmten ſchwankenden Vorſtellungen; und daß das Wort, Mahlerey, hier dergleichen verurſacht hat, läßt ſich nicht läugnen. Uebrigens finden ſich immer noch, obgleich das Werk ſich langweilig ließt, manche gute Bemerkungen darin. Die 13 Abſchnitte des 1ten Theiles enthalten eine Vergleichung der Mahlerkunſt und Dichtkunſt; Erklärung der poetiſchen Mahlerey; von der Nachahmung der Natur; von der Wahl der Materie; von dem Neuen; von dem Wunderbaren und dem Wahrſcheinlichen; von der Aeſopiſchen Fabel; von der Verwandlung des Wirklichen ins Mögliche; von der Kunſt gemeinen Dingen das Anſehen der Neuheit beyzulegen; ob die Schrift, Auguſt im Lager, ein Gedicht ſey; von etlichen abſonderlichen Mitteln, die ſchlechte Materie aufzuſtutzen; von der Wahl der Umſtände, und ihrer Verbindung; von den Charactern, Reden und Sprüchen; und die 10 Abſchn. des 2ten Theiles handeln von dem wahren Werth der Worte und dem Wohlklang; von den Machtwörtern; von den gleichgültigen Wörtern; von der Kunſt der Ueberſetzung; von der Würde der Wörter; von den Beywörtern; von der Schreibart insgemein; von der herzrührenden Schreibart; von dem mahleriſchen Ausdruck; von dem Bau und der Natur des deutſchen Verſ.s.) — **Lehrbuch proſaiſcher und poetiſcher Wohlredenheit . . . von Joh. Bernh Baſedow, Koppenh.** 1756. 8. (Nur der dritte Theil des Werkes

kes handelt von der Poeſie; allein man ſieht ihm das, was Bodmer und Breitinger bereits darüber geſchrieben hatten, und was, von den, bey dem Art. Aeſthetik angezeigten Schriften, ſchon damahls bey uns erſchienen, oder aus andern Sprachen überſetzt war, wenig an. Wer ſollte es glauben, daß Baſedow, zur Bildung in den ſchönen Wiſſenſchaften, unter andern auch Jöchers Gelehrten-Lexicon empfiehlt, und daß er die Andromache des Euripides für eine Elegie hält? Die verſchiedenen Hauptſtücke jenes dritten Theiles handeln: von dem Weſen der Poeſie; von allgemeinen Regeln der Dichtkunſt aus der Art poetique des Boileau; von poetiſcher Erfindung, Ordnung und Schreibart; von deutſchen Verſen; von jeder Gattung der Gedichte beſonders; und das Gedicht überhaupt erklärte B. als "eine Rede, deren Inhalt, Gedanken und Ausdrücke ſo wohl an ſich ſelbſt, als nach einer vernünftigen Abſicht des Verf. entweder geſangmäßig oder verſemäßig, oder beydes zugleich ſind.)" — **Joh. Heinr. Fabers . . . Anfangsgr. der ſchönen Wiſſenſchaften . . . Maynz** 1767. 8. (Auch von dieſem Werke gehört nur die letztere Hälfte, von §. 170-232. oder S. 444-990 hieher. Aber der Inhalt dieſer §§. würde hier nur unnöthigen Raum einnehmen. Mangel beſtimmter Begriffe, und Mangel an Geſchmack zeigen ſich beynahe in allen. Bald iſt dem Verf. ein Gedicht eine Geſchichte aus einer andern möglichen Welt, bald fordert er davon eine deutliche Uebereinſtimmung mit ſolchen Urbildern, die in dem Reiche der Natur anzutreffen ſind; die Hymnen der Alten ſetzt er mit Scheybs Thereſiade und Trillers Prinzenraub in eine Claſſe; ſchön iſt ihm, was ſo wohl mit der Natur der Gegenſtände, als mit unſerer eigenen übereinſtimmt, u. d. m.) — **Lehrbuch der ſchönen Wiſſenſchaften, insonderheit der Proſe und Poeſie, von Joh Gottl. Lindner, Königsb.** 1767-1768. 8. 2 Th. (S. den Art. Aeſthetik.) — **Heinrich Brauns Anleitung zur deutſchen Dicht- und Versekunſt, München** 1771 und 1778. 8. — **Kurzer Unterricht in den ſchönen Wiſſenſchaften für Frauenzimmer, Chemnitz** 1771-1772. 8. 2 Th. (Ausgeſchrieben, und ſchlecht ausgeſchrieben.) — **Schubarts Vorleſungen über die ſchönen Wiſſenſchaften,** Augsb. 1777. 8. und vermehrt, unter dem Titel: **Kurzgefaßtes Lehrbuch der ſch. Wiſſenſch.** Frft. und Leipz. 1782. 8. — **Kurzer Inbegriff der Kenntniſſe und Lehrſ. zur Einſicht und Verfaſſung aller nothwendigen Gattungen der Gedichte . . . von Frz. Ser. Haaſe,** München 1778. 8. — (Nicht blos **für**-, ſondern auch **von** einem wirklichen Anfänger geſchrieben.) — **Lor. Weſtenrieders . . . Einleitung in die ſchönen Wiſſenſchaften zum Gebrauch ſ. Vorleſungen,** München 1778. 8. Unter den verſchiedenen, vorher angezeigten, zu München, erſchienenen Schriften über die Theorie der Poeſie, unſtreitig die beſſere, obgleich ſonſt an und für ſich nicht befriedigend. Es wird darin von den allgemeinen Begriffen der Poeſie; von der Abtheilung der ſchönen Künſte; von der Art, Dichter zu leſen, und zu nützen; vom Sylbenmaaß; von den Figuren; von der Allegorie und Mythologie; von Schönheit, Grazie und Naivetät; vom Großen und Erhabenen; von der lyriſchen Dichtkunſt; von der Idylle; von der Fabel; vom Lehrgedicht; vom Sinngedicht; von der Satire, und von Romanen, aber größtentheils nach wenig beſtimmten Begriffen gehandelt.) — **Entwurf einer Theorie und Litteratur der ſchönen Wiſſenſchaften . . . von J. J. Eſchenburg,** Berl. 1783. 8.

Verb.

Verb. ebend. 1789. 8. und mit einer ausgeſuchten Beyſpielſammlung begleitet, wovon bis jetzt 6 B. erſchienen ſind. — **Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten von J. J. Engel**, Berl. 1783. 8. (Wer bedauert nicht, daß das Werk unvollendet bleibt!) — **Joh. G. Sulzers Theorie der Dichtkunſt, von Albr. Kirchmayer, München** 1788-1789. 8. 2 B. (Steht nur der Vollſtändigkeit wegen hier, weil der Titel ſchon ſagt, daß es nichts Neues und Eigenes enthält.) — Eigentliche **Lehrgedichte** über die Poeſie überhaupt, oder ganze Poetiken in Verſen beſitzen wir nicht. Allenfalls läßt ſich nur hieher rechnen: G. E. Leſſings Gedicht: Ueber die Regeln der Wiſſenſchaften zum Vergnügen, beſonders über die Poeſie und Muſik, in ſ. Kleinen Schriften, Berl. 1753 u. f. 12. und im 2ten Th. ſ. Vermiſchten Schriften, Berl. 1784. 8. S. 117. und Abr. Gotth. Käſtners Gedichte: über die Pflichten der Dichter, allen Leſern verſtändlich zu ſeyn, und über einige Pflichten des Dichters, im (1ten Th.) ſ. Vermiſchten Schriften, Alt. 1755. 8. S. 76 u. f. — S. übrigens den vorhergehenden, und den Art. Aeſthetik. —

Dichtungskraft.
(Schöne Künſte.)

Das Vermögen, Vorſtellungen von Gegenſtänden der Sinnen und der innern Empfindung, die man nie unmittelbar gefühlt hat, in ſich hervorzubringen. Jeder Menſch beſitzt dieſes Vermögen mehr oder weniger, und vielleicht iſt niemand, der nicht nach dem Beyſpiel der Dinge, die er empfunden oder erfahren hat, andre, die gar nicht vorhanden ſind, ſich einbilde; aber den Künſtlern iſt ſie in einem vorzüglichen Grad nothwendig.

Da ſie uns die ſinnlichen Gegenſtände nicht eben ſo vorſtellen, wie ſie dieſelben aus der Erfahrung haben, ſondern ſo, wie ſie dieſelben zu einer deſto lebhaftern Würkung gern empfunden hätten: ſo müſſen ſie einen ziemlichen Grad der Fertigkeit haben, ſolche Gegenſtände nach ihren Abſichten zu bilden. Auch müſſen ſie Dinge, die nicht ſinnlich ſind, unter ähnlichen ſinnlichen Geſtalten darſtellen, um das, was der Verſtand ſchwer oder nicht lebhaft genug faſſen würde, vermittelſt der Einbildungskraft lebhaft zu machen: ſie müſſen alle ſinnliche Gegenſtände, die genaue Abbildungen nicht ſinnlicher Vorſtellungen ſind, erdichten können. Unter den Künſtlern hat der Dichter dieſes Vermögen im höchſten Grad nöthig, weil er den weiteſten Umfang der Vorſtellungen zu bearbeiten ſucht, und beſonders auch deßwegen, weil er niemals für die Sinnen, ſondern für die Einbildungskraft arbeitet; daher er denn ſchlechterdings nöthig hat, Gegenſtände zu erdichten, die der Einbildungskraft ſinnlich darſtellen, was auf die unmittelbarſte Weiſe ſich blos auf den Verſtand bezieht. Es iſt alſo nicht ohne Grund geſchehen, daß ihm in unſrer Sprache der Namen **Dichter** vorzüglich beygelegt worden, ob er gleich auch andern Künſtlern zukommt.

Durch die Dichtungskraft bekommen abgezogene und ſchwere Begriffe ein körperliches Weſen, wodurch ſie lebhaft und leicht faßlich werden; durch ſie bekommen Charaktere, Sitten, Handlungen und Begebenheiten den höchſten Grad der Wahrſcheinlichkeit, indem jedes einzelne dadurch in ſein rechtes Licht geſetzt, und die Wahrheit des Ganzen augenſcheinlicher wird. Denn das, was würklich geſchieht, iſt, wie ſchon Ariſto-

teles angemerkt hat, nicht immer das wahrſcheinlichſte; es läßt uns im Zweifel entweder über die Beſchaffenheit der Sache, oder über ihre Urſachen; auch iſt es nicht immer das, was in ſeiner Art die ſtärkſte Würkung auf uns macht. Durch glükliche Erdichtungen hat Homer in der Perſon des Ulyſſes einen vollkommen weiſen und in allen Anſchlägen richtig handelnden Mann, in der Perſon des Achilles einen unüberwindlichen Helden, abgebildet. Durch die Dichtungskraft haben wir die lebhafteſten und reizendſten Vorſtellungen, von der Seligkeit des gottesfürchtigen und unſchuldigen Lebens der Patriarchen, von der Glükſeligkeit des goldnen Weltalters; durch ſie ſchreken uns die fürchterlichen Vorſtellungen von der Hölle, die der Gottloſe in ſeiner Seele herumträgt; durch ſie wird das geiſtliche Weſen der Dinge uns ſichtbar *). Der Dichtungskraft haben wir die großen und erhabenen Formen des Phidias und andrer griechiſcher Künſtler, die erſtaunlichen Charaktere in einigen Trauerſpielen des Shakeſpear, die reizenden Muſter der Tugend in den Schriften des Richardſons zu danken. Man weiß aus der Erfahrung, daß erdichtete Gegenſtände in Werken des Geſchmaks gerade ſo rühren, als wenn ſie würklich vorhanden geweſen wären, und daß ein Roman uns eben ſo intereſſirt, als wenn alle ſeine Erzählungen würklich geſchehene Dinge zum Grund hätten. Sobald die Erdichtung wahrſcheinlich iſt, ſo begreifen wir die Möglichkeit der erdichteten Sache. Stellt die Erdichtung einen Charakter, eine That, eine moraliſche Handlung vor, ſo iſt es eben ſo viel, als wenn man uns auf eine andre Weiſe deutliche Begriffe von dieſen Sachen gegeben hätte; wir ſehen daraus, wie Menſchen denken, empfinden und handeln können. Dieſes iſt eben ſo viel, als ob wir die würkliche Erfahrnng davon hätten. Sind es gute Muſter, welche die Erdichtung uns dargeſtellt hat, ſo erweken ſie eben die Bewunderung, eben den Trieb, ſich auf dieſe Vollkommenheit zu ſchwingen, als wenn die Sachen würklich vorhanden wären. Sind ſie böſe, ſo erweken ſie eben den Abſcheu, als die Würklichkeit. Stellt uns die Erdichtung Begebenheiten vor, ſo erkennen wir, was geſchehen könnte, und dieſes reizt unſer Verlangen, unſre Bewunderung, unſern Abſcheu, eben ſo gut, als wenn die Sachen geſchehen wären *).

Die Dichtungskraft iſt eine Eigenſchaft der Einbildungskraft, und iſt deſto ausgedehnter, je lebhafter dieſe iſt. Wem die Natur ſie verſagt hat, der kann den Mangel durch keinen Fleiß erſetzen. Aber wie alle Vermögen der Seele durch Uebung verſtärkt werden, ſo kann man auch in der Dichtungskraft eine größere Fertigkeit durch die Uebung erlangen. Durch dieſe gewöhnt man ſich an, jeden Gegenſtand, der uns vorkommt, erſt genau zu betrachten, dann einiges darinn anders zu denken, Umſtände davon zu laſſen, oder hinzuzuthun, und ſo entſtehen erdichtete Gegenſtände. Je mehr man nun erfahren hat, je leichter wird die Er-

*) La favola è l'eſſer delle coſe traſformato in geni humani ed è la verita traveſtita in ſembianza popolare: perche il poëta da corpo a i concetti, e con animar l'inſenſato, ed avvolger di corpo lo ſpirito, converte in imagini viſibili le contemplazione eccitare dalle filoſophia. Gravina L. I. cap. 9.

*) S. Theilnehmung; Wahrſcheinlichkeit; Täuſchung.

Erdichtung. So wie einer, der eine große Anzahl Maſchinen geſehen hat, deßwegen leichter eine neue erfinden kann, weil er eine große Menge hiezu dienlicher Begriffe und Verbindungen im Kopf hat, ſo kann der, welcher die größte Erfahrung hat, auch leichter Erdichtungen machen.

Aber dieſe Dichtungskraft iſt nur alsdann wichtig, wenn ſie von einem ſcharfen Verſtand unterſtüzt wird, ohne welchen ſie gar leicht ins Abentheuerliche ausſchweift. Darum muß in der Seele des Künſtlers der Verſtand eine völlige Herrſchaft über die lebhafteſte Würkſamkeit der Einbildungskraft, behalten. Man kann jungen Künſtlern nicht oft genug wiederholen, daß ſie ihre größte Bemühung auf die Schärfung des Verſtandes und eines geſunden Urtheils anwenden, weil nur dadurch die Erdichtungen in der Anlage und Erfindung wahrſcheinlich und der Natur gemäß, in ihrer Würkung aber wichtig werden können.

Th. Bonii, de poetica facultate, Lib. II. Ven. 1608. 8. — Tetens Philoſ. Verſ. Leipz. 1777. 8. B. I. XV. S. 115. — Platners Aphorismen I. §. 271 u. f. §. 430 u. f. Aufl. von 1784. —

Dichtſäulig.
(Baukunſt.)

Diejenige von den in der alten Baukunſt gebräuchlichen fünf Arten, die Säulen an einem Gebäude zu ſtellen, nach welcher ſie am dichteſten oder engeſten aneinander kamen *). Nach dem **Vitruvius** kommen bey dieſer Bauart die Axen der Säulen fünf Model weit auseinander, ſo daß der Raum zwiſchen zwey Säulenſtämmen drey Model oder anderthalbe Säulendike weit wird. Wenn man in den Gebäuden blos auf die Feſtigkeit ſehen wollte, ſo dürfte man die Säulen nie ſo nahe aneinander ſetzen; es iſt alſo zu vermuthen, daß die Alten bey dichtſäuligen Gebäuden eine andre Abſicht, als die Feſtigkeit gehabt haben. Man empfindet in der That bey Betrachtung eines Gebäudes, um welches eine dichtſäulige Laube herumgeht, vielleicht wegen der dadurch verurſachten Dunkelheit, etwas feyerliches, wie in einem dichten Wald. Alſo ſchikt ſich dieſe Bauart vorzüglich zu Tempeln. Doch ſcheinet ſie auch das Gefühl von Pracht und Reichthum zu vermehren. **Perrault** merkt ſehr wol an, daß ſich dieſe Art beſſer für die hohen und feinen Ordnungen, wie die corinthiſche iſt, als für niedrigere und ſtärkere ſchiket.

*) S. Säulenſtellung.

Dielenköpfe.
(Baukunſt.)

Sind Zierrathen, welche bisweilen an dem doriſchen, auch wol an andern Gebälken gerade unter der Kranzleiſte angebracht werden. Sie kommen an die Stellen, wo ſonſt in der corinthiſchen und in der römiſchen Ordnung die **Sparrenköpfe** oder **Modillion** ſtehen. Und wie dieſe als die herausſtehenden Enden der Dachſparren können angeſehen werden, ſo kann man die Dielenköpfe für herausſtehende Dielen halten; deßwegen ſie weniger dik oder hoch ſind, als die Sparrenköpfe. Man ſehe die Zeichnung im Art. **Gebälke**. In der Baukunſt der Alten kommen ſie nicht vor.

Bey den Dielenköpfen muß, wie bey allen Zierrathen dieſer Art, den **Dreyſchlitzen**, **Sparrenköpfen** und **Zahnſchnittern**, die

weſentliche Regel beobachtet werden, daß allezeit einer mitten auf jede Säule oder jeden Pfeiler treffe *). Dieſes kann aber nicht bey jeder Säulenweite geſchehen, es ſey dann, daß jeder Dielenkopf einen Model breit, und die Zwiſchentiefen, oder der Raum von einem Dielenkopf zum andern, auch einen Model weit ſeyen. Einige Baumeiſter verzieren die Dielenköpfe mit Tropfen, die an der Unterfläche derſelben hangen.

*) S. Dreyſchlitz.

Dieſis.

(Muſik.)

War bey den Griechen der Name eines kleinen Intervalls, deſſen Größe aber verſchiedentlich angegeben wird. Ariſtoxenus, der in ſeiner Einbildung den ganzen Ton in drey oder auch in vier Intervalle theilte, nennte den vierten Theil deſſelben, (alſo nach unſrer Art zu reden den Ton, der mitten zwiſchen C und Cis fiele) eine enharmoniſche Dieſis, den dritten Theil die kleine chromatiſche Dieſis, den halben Ton aber die große Dieſis.

Von dieſer letzten Bedeutung kommt es, daß die Neuern an einigen Orten dem Zeichen x, das die Deutſchen insgemein ein Kreuz nennen, den Namen Dieſis geben, weil es die Note, vor welcher es ſteht, um einen halben Ton erhöhet. So werden in Frankreich die Töne, die wir Cis und Dis nennen, Ut-dièſis oder dièſe und Re-dièſe genennt.

Dis.

(Muſik.)

Der Name der vierten Sayte unſrer heutigen diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter. Ihre Länge verhält ſich zu der Länge der Sayte C wie $\frac{27}{32}$ zu 1. Sie macht alſo gegen C eine merklich unter ſich ſchwebende kleine Terz aus, wird aber anſtatt der reinen kleinen Terz zu C moll gebraucht. Eben dieſe Sayte wird als die große Terz zu H gebraucht; ſie ſchwebt aber merklich über ſich, indem ihr Verhältniß $\frac{405}{512}$ anſtatt $\frac{4}{5}$ iſt. Endlich wird ſie auch ſelbſt als ein Grundton gebraucht, aus welchem ſowol in der harten als in der weichen Tonart kann geſpielt werden. Dis moll kommt aber ſehr ſelten vor, weil es ſehr ſchwer iſt, daraus zu ſpielen.

Discant.

(Muſik.)

Eine der vier Hauptgattungen, in welche die menſchliche Stimme in Anſehung ihrer Höhe eingetheilt wird, und zwar die höchſte, welche nur Kinder, oder die weibliche Kehle, oder Kaſtraten erreichen. Dieſe Stimme wird deßwegen von den Italienern Soprano, und von den Franzoſen le Deſſus, die oberſte genennt. Hiernächſt nennt man auch den für dieſe höchſte Stimme geſetzten Geſang den Discant, dem man auch im Schreiben der Noten die oberſte Stelle giebt.

Man unterſcheidet aber in der Discantſtimme wieder zwey Mittelarten, die der hohe und der tiefe Sopran genennt werden. Dieſer letztere ſcheinet wegen der Fülle des Tones vor dem andern einen Vorzug zu haben.

Es läßt ſich aus dem Namen dieſer Stimme, der eigentlich ſo viel als einen zweyten Geſang bedeutet, muthmaßen, daß in den alten Zeiten der Geſang nur einſtimmig geweſen, und daß geſchikte Sänger, die dieſe Stimme mitſingen ſollten, durch ein natürliches Gefühl der Harmonie geleitet, eine andre in harmonirenden Intervallen dazu geſungen ha-

haben *), daß hernach dieſes die Tonſetzer auf die Gedanken gebracht hat, zwey oder noch mehr Stimmen zugleich ſingen zu laſſen, woraus denn endlich der harmoniſche vielſtimmige Geſang entſtanden und durchgehends eingeführt worden.

Der Discant iſt überall, wo er vorkommt, die Hauptſtimme, weil er die höchſte iſt; folglich muß der Setzer allemal auch den größten Fleiß auf denſelben wenden. Wenn er ſich gehörig ausnehmen ſoll, ſo müſſen die ſogenannten vollkommenen Conſonanzen, nämlich die Octav und die Quinte, ſo viel möglich darinn vermieden werden, damit ſich dieſer oberſte Geſang deſto beſſer ausnehme.

Da ferner die höchſten Töne weniger nachklingen als die tiefern, ſo iſt es der Natur dieſer Stimme ganz gemäß, daß ſie mehr kurze Noten, oder ſogenannte Diminutiones habe, als jede andre Stimme, inſonderheit in Tonſtüken für ſolche Inſtrumente, die den Ton nicht anhalten können. Es iſt ohnedem der Natur gemäß, daß höhere Stimmen ſchneller reden und ſingen, als tiefe, welche durch ein zu geſchwindes Fortſchreiten von einem Tone zum andern eine Verwirrung verurſachen würden *).

*) Deutlich erhellet dieſes aus folgender Stelle des **Johann von Muris**, die Rouſſeau in ſeinem Wörterbuch unter dem Wort Diſcant anführet. DISCANTAT, qui ſimul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex diſtinctis ſonis ſonus unus fiat, *non unitate ſimplicitatis*, *ſed dulcis concordiſque mixtionis unione*. Dieſe concors mixtio zeiget deutlich das, was wir itzt Harmonie nennen, an. Wie denn das, was wir itzt Conſonanz nennen, ehedem Concordanz genennt worden iſt.

*) S. Theilung.

Aus eben dieſem Grunde ſchiken ſich alle Arten der meliſmatiſchen Auszierungen, die Setzer und Sänger anzubringen pflegen, in dieſe Stimme am beſten, die wegen ihrer Höhe weder der lieblichen Bebungen, noch der ſanften Schleifungen und andrer zum Nachdruk gehöriger Veränderungen, wodurch die tiefere Töne oft ſo ſehr reizend werden, in dem Grad fähig iſt, als andre Stimmen.

Diſſonanz.
(Muſik.)

Nach dem Urſprung des Worts bedeutet es einen Klang, in dem man zwey ſich nicht ſanft genug vereinigende Töne unterſcheiden kann; alſo einen Klang, dem es an gehöriger Harmonie fehlt, oder das Gegentheil der Conſonanz. Wie aber das Conſoniren nichts abſolutes iſt, ſondern von der vollkommenen Harmonie zweyer im Uniſonus geſtimmten Sayten allmählig abnimmt, bis man endlich zwiſchen den zwey Tönen mehr einen Streit, als eine Uebereinſtimmung empfindet; ſo läßt ſich nicht mit Genauigkeit ſagen, wo das Conſoniren zweyer Töne aufhöre und das Diſſoniren anfange, wie bereits im Artikel **Conſonanz** iſt erinnert worden.

Damit die für die Muſik wichtige Materie von den Diſſonanzen deutlich und gründlich abgehandelt werde, ſoll erſtlich der Begriff der Diſſonanz, ſo genau als es ſich thun läßt, feſt geſetzt, hernach die in der heutigen Muſik vorkommenden Diſſonanzen angezeiget, zuletzt aber, wie dieſelben zu brauchen und zu behandeln ſind, gelehrt werden.

So wie die Harmonie oder das Conſoniren aus einer ſolchen Ue-

bereinſtimmung zweyer Töne entſteht, die ſich in einen Klang vereiniget, in dem man die Verſchiedenheit der Töne ohne Widrigkeit fühlt, ſo entſteht das Diſſoniren aus einer gewaltſamen Vereinigung zweyer Töne, die einander zu widerſtreiten ſcheinen. Man merkt nicht nur die Verſchiedenheit der beyden Töne in dem Klang, ſondern zugleich etwas widriges, das ihrer Vereinigung entgegen iſt. Dabey iſt dieſes offenbar zu fühlen, daß dieſe Widrigkeit zunimmt, je näher die beyden Töne in Anſehung ihrer Höhe an einander kommen. Nur wenn ſie ſich ſo nahe kommen, daß man ſie für einerley hält, ſo wird das Diſſoniren in ein völliges Harmoniren verwandelt.

Läßt ſich hieraus nicht abnehmen, daß das Diſſoniren aus etwas Widerſprechendem in der Empfindung entſtehe? Wenn diejenige Diſſonanz die widrigſte iſt, in welcher die beyden Töne in Anſehung der Höhe nur wenig aus einander ſind, ſo ſcheinet es, daß das Urtheil gelenkt werde, ſie für einerley zu halten, da die Empfindung das Gegentheil fühlen, und in ſo fern in dem Klang eine Unvollkommenheit empfinden läßt. Darinn ſcheinet das Diſſoniren etwas ähnliches mit der Widrigkeit zu haben, die wir allemal bey den Sachen empfinden, die das nicht ſind, was ſie nach unſerm Urtheil ſeyn ſollen.

Man kann für gewiß annehmen, daß wir die verſchiedenen Höhen der Töne eben ſo klar empfinden, als wir die Verſchiedenheit in der Länge an neben einander liegenden Linien ſehen. Darinn liegt der Grund der gar nicht neuen Beobachtung, daß man die Conſonanzen und Diſſonanzen aus dem Verhältniß der Zahlen beurtheilen könne. Wie wir nun bey zwey neben einander liegenden Linien mit Leichtigkeit entdeken, daß die eine nur die Häifte, oder zwey Drittel, oder drey Viertel der andern ſey, und indem wir dieſes entdeken, uns gar leicht beyde in einer vereiniget, und dennoch jede beſonders und in beſtimmter Verhältniß gegen die andre vorſtellen können, ſo iſt es auch mit den conſonirenden Tönen beſchaffen. So bald aber zwey neben einander liegende Linien beynahe gleich groß ſind, ſo daß wir die Länge, um welche die eine die andre übertrifft, gegen das Ganze nicht mehr abmeſſen, und alſo nicht ſagen können, die kürzere ſey um 1/4 oder 1/5 oder 1/6 kleiner, als die längere, ſo ſind wir geneigt zu urtheilen, ſie ſollten gleich ſeyn, alsdann macht der offenbare Augenſchein, daß ſie es nicht ſind, eine widrige Würkung auf uns.

Wenn dieſe Bemerkungen wahr ſind, und ſie ſcheinen es in der That zu ſeyn, ſo folget daraus, daß das Diſſoniren zweyer Töne eigentlich darinn liegt, daß man in dem aus beyden zuſammengeſetzten Klang etwas widerſprechendes empfindet, und einer der beyden Töne das nicht iſt, was er einem dunkeln Urtheil nach ſeyn ſollte. Indem wir C und D zwey nahe an einander liegende Töne zugleich hören, ſo entſteht aus ihrer nahen Uebereinkunft das dunkle Urtheil, daß ſie gleich hoch ſeyn ſollten; die Empfindung aber wiederſpricht dieſem Urtheil. Dieſes Empfinden wird noch lebhafter, wenn wir C und Cis zugleich hören, weil das Urtheil, daß beyde einerley Ton ſeyn ſollten, noch gewiſſer wird.

Es zeiget ſich hiebey noch ein Umſtand, der dieſe Muthmaßungen

gen merklich beſtättiget. Man kann die ganze diatoniſche Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, c, herauf und herunter ſingen, ohne das geringſte widrige darinn zu empfinden. Warum haben zwey nahe an einander liegende Töne C und D, wenn ſie auf einander folgen, nichts widriges; und warum haben ſie es nur, wenn ſie zugleich gehört werden? Iſt es nicht deßwegen, weil man im erſten Falle gleich merkt, daß es verſchiedene Töne ſeyn ſollten; im andern aber urtheilet, ſie ſollten einerley ſeyn? Hieraus aber würde die Erklärung, die wir vom Diſſoniren gegeben haben, ihre völlige Beſtätigung bekommen.

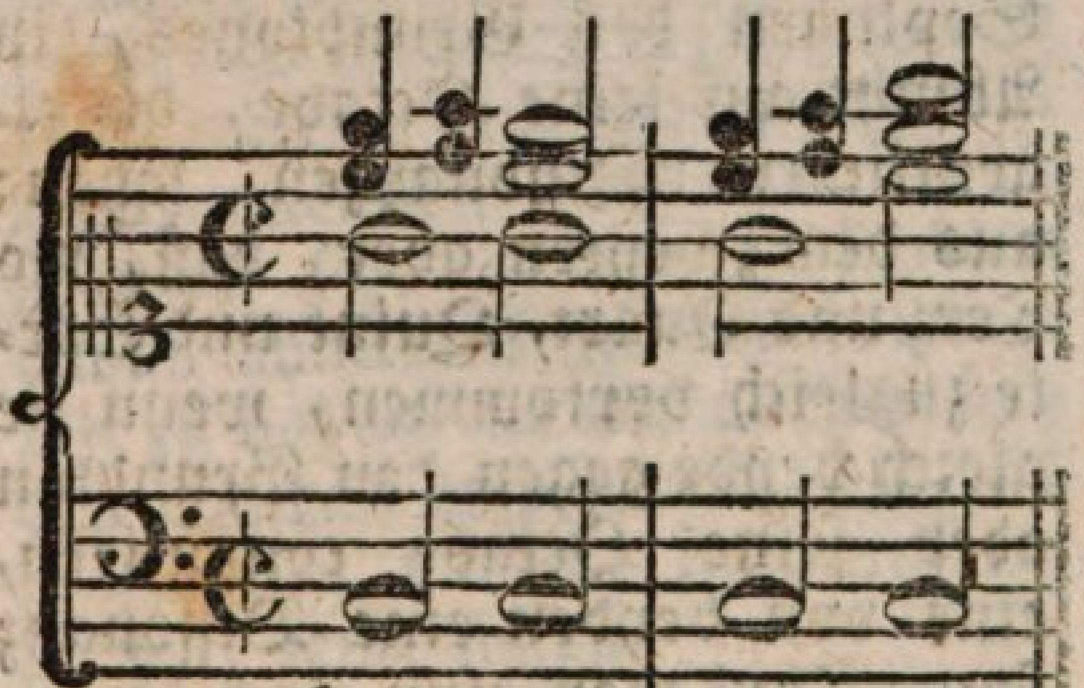
Ohne Zweifel fällt jedem, der dieſes lieſt, dabey dieſe Folge ein, daß nach dieſer Erklärung keine Töne gegen einander diſſoniren, als die, welche um weniger als eine Terz auseinander ſind, weil bekannt iſt, daß die Terz nichts widriges mehr hat. Und daraus wird man einen Einwurf gegen unſre Erklärung des Diſſonirens machen. Man wird ſagen, daß verſchiedene von allen Harmoniſten für Diſſonanzen erkannte Intervalle vorkommen, die größer ſind als die Terz, wie die falſche Quinte, die Septime und die None, die unmöglich deßwegen widrig klingen, weil man ſie mit dem Grundtone, mit dem ſie zugleich klingen, für einerley zu halten verſucht wird.

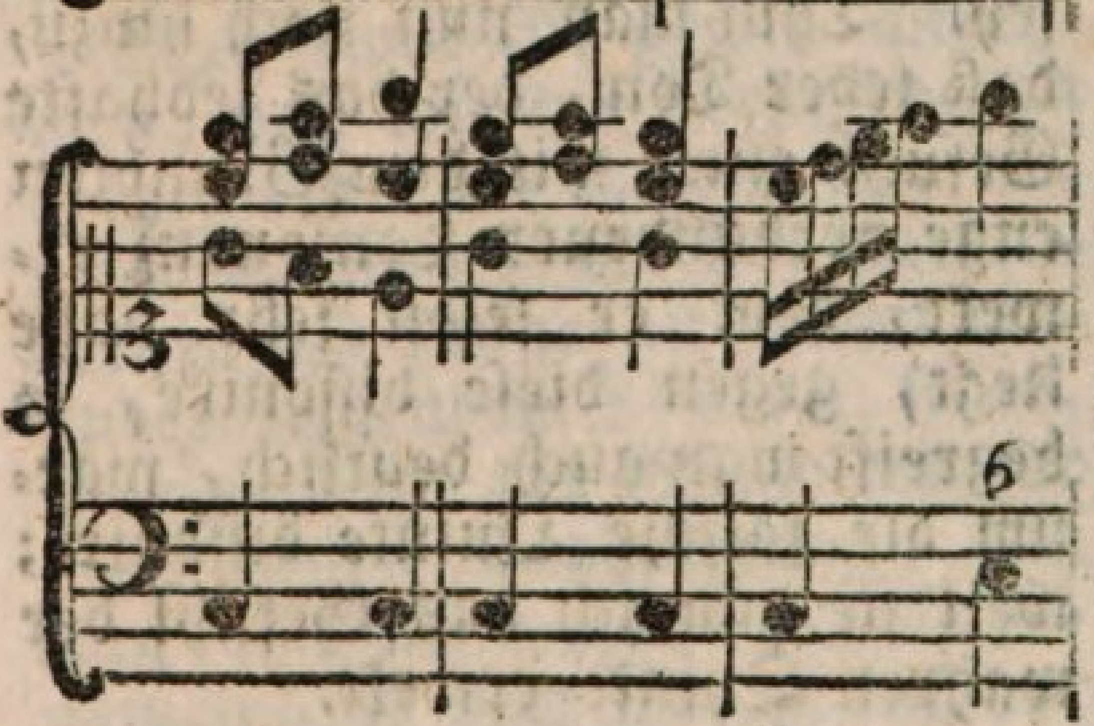
Dieſer Einwurf läßt ſich leicht heben. Man muß nur die Beobachtung vor Augen haben, daß jeder Grundton auch das Gefühl ſeiner Octave, und, wiewol etwas weniger merklich, ſeiner Quinte erwekt. Die Septime diſſonirt nicht gegen den Grundton, ſondern gegen die Octave, der ſie zu nahe liegt. Aus eben dieſem Grunde wird die Quarte, die ſonſt alle Eigenſchaften einer vollkommenen Conſonanz hat, verdächtig, weil ſie der Quinte zu nahe kommt. Warum dieſes bey der Sexte, die der Quinte eben ſo nahe liegt, nicht geſchehe, iſt freylich nicht klar genug. Vielleicht vermag die ſchöne Harmonie der Quarte, welche die Sexte vom Grundtone mit der Terz deſſelben macht, daß das, ohnedem nicht ſtarke, Gefühl der Quinte noch mehr verdunkelt wird, und die Sexte alſo nichts widriges hat. Dieſes ſey von der Natur der Diſſonanz geſagt.

Es folget hieraus, 1) daß jedes Intervall, das um weniger, als eine Terz vom Grundton oder deſſen Octave abſteht, diſſonire. 2) Daß ohne Rükſicht auf den Grundton oder deſſen Octave zwey Töne, die um weniger als eine Terz auseinander liegen, wenn gleich jeder für ſich mit dem Grundton conſonirt, dennoch unter ſich diſſoniren.

Aus dem erſten Schluſſe erkennen wir, daß die Secunden und Septimen des Grundtones, in Abſicht auf ſeine Octave, die eigentlichen Diſſonanzen ſeyen; aus dem zweyten aber, daß, wo Terz und Quart, Quint und Sexte zugleich vorkommen, wenn ſie gleich beyde gegen den Grundton oder ſeine Octave conſoniren, eine von beyden eine Diſſonanz ſey. Thut man nun noch hinzu, daß jeder Ton, der das lebhafte Gefühl einer mit dem Grundton enge verbundenen Conſonanz erwekt, dem er ſelbſt ſehr nahe liegt, gegen dieſe diſſonire, ſo begreift man auch deutlich, warum die falſche Quinte diſſonirt; weil ſie nämlich das Gefühl der wahren Quinte erwekt.

Wir haben nunmehr zu unterſuchen, wie der Gebrauch der Diſſonanzen in der Muſik aufgekommen iſt. Nachdem der mehrſtimmige Geſang eingeführt worden, fanden ſich auch nach und nach die Veranlaſſungen dazu. Die natürlichſte ſcheinet die Ausfüllung der Intervalle, durch welche eine hohe Stimme ihren Geſang fortführte. Jedermann fühlt, wie natürlich es iſt, wenn der Geſang um eine Terz ſteigt oder fällt, durch die Secunde in die Terz zu ſteigen oder zu fallen. Wenn aber die tiefere Stimme inzwiſchen ihren ordentlichen Gang behält, ſo werden die Töne, die man im Durchgang berühret, nothwendig gegen ſie diſſoniren. Faſt eben ſo natürlich iſt es auch, daß man, anſtatt einen Ton zweymal hinter einander, wie die Melodie es erfodert, anzugeben, auf den zweyten durch einen Vorſchlag, von dem halben Ton über oder unter ihm komme, da denn dieſer Vorſchlag ebenfalls eine Diſſonanz ausmacht. Man ſehe folgende Beyſpiele:





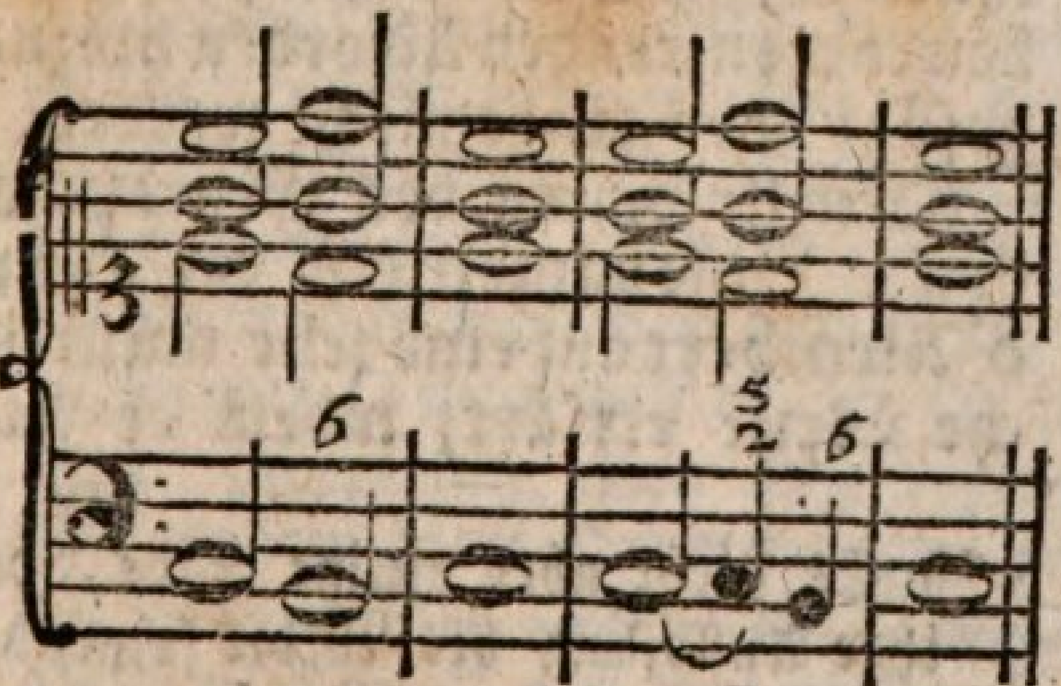
Hier iſt allemal auf der guten Zeit des Takts die Harmonie völlig conſonirend; nur in dem Uebergang von der erſten Zeit des Takts auf den zweyten kommen in den obern Stimmen Töne vor, die gegen die Grundſtimme, die inzwiſchen liegen bleibet, diſſoniren. Da dieſe Durchgänge dem Geſang natürlich ſind, ſo brauchte man ſie, ob ſie gleich mit dem Baß diſſonirend gefunden worden. Wegen der Geſchwindigkeit des Ueberganges wird die conſonirende Harmonie nur einen Augenblik unterbrochen, und ſogleich auf den folgenden Schlag mit einer doppelten Annehmlichkeit wieder hergeſtellt.

Dieſe Art der Diſſonanzen ſcheinet die erſte zu ſeyn, auf die man gefallen iſt. Man nennet ſie itzt **durchgehende** Diſſonanzen. Sie ſind aber von zweyerley Art. Entweder ſtehen ſie auf der guten Zeit des Takts, und kommen den Conſonanzen, in die ſie in der ſchlechten Zeit eintreten, zuvor, und werden alsdenn **Wechſelnoten** genennt; oder ſie fallen auf die ſchlechte Zeit des Takts, und gehen in der folgenden guten Zeit in Conſonanzen über; jene ſind etwas härter als dieſe*). Eine ſolche Diſſonanz kann in der nächſten Zeit über ſich oder unter ſich treten, wie im erſten und zweyten Beyſpiel zu ſehen iſt. Damit aber das, was ſolche Durchgänge würklich im Geſang angenehmes haben, durch das Diſſoniren nicht verdorben werde, ſo müſſen die diſſonirenden Töne ſchnell durchgehen, und in der nächſten Zeit des Takts muß die conſonirende Harmonie wieder hergeſtellt ſeyn. Kommen ſie im gemeinen oder langſamen Takt vor, ſo können ſie nicht länger als

*) S. Durchgang.

als ein Achteltakt, beym Allabrede oder der geſchwinden Bewegung aber, nicht länger als Viertel ſeyn. Sonſt ſind dieſe durchgehende Diſſonanzen keiner andern Regel unterworfen; weder ſie ſelbſt ſind an einen völlig beſtimmten Gang gebunden, (wie in dem erſten und zweyten Beyſpiel zu ſehen, wo die Quarte das eine mal zurük in die Terz, das andre mal in die Quinte tritt,) noch wird der Baß durch ſie in ſeiner Fortſchreitung gehemmet; alſo behalten in dem angeführten Beyſpiel ſowol die obern Stimmen als der Baß, jede gerade den Gang, den ſie, wenn dieſe durchgehende Diſſonanzen weggeblieben wären, würden behalten haben. Daher kommt es auch, daß dergleichen Diſſonanzen nicht in Betrachtung kommen, wenn von den Regeln die Diſſonanzen zu behandeln die Rede iſt.

Wollte man aber ſolche Durchgänge länger anhalten, zumal auf guten Zeiten des Takts, wo die Töne einen Accent oder Nachdruk bekommen, ſo würde das Diſſoniren ſchon ſo empfindlich ſeyn, daß man gezwungen würde der Harmonie einen beſtimmten Gang zu geben, wodurch die Unordnung wieder gut gemacht würde. Dieſes wird aus folgendem Beyſpiel klar werden:



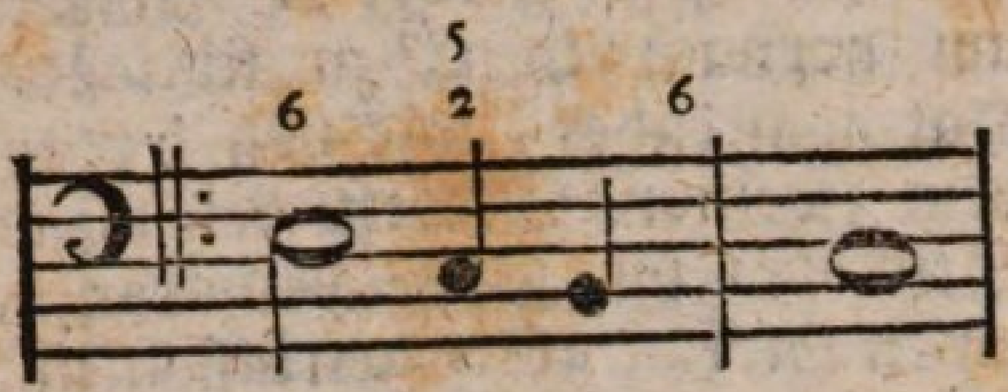
Man kann zu den hier angezeigten obern Stimmen den Baß auf mehr als einerley Art ſetzen. Nach dem Accord C bey a kann man im Baſſe G oder H nehmen, um hernach in C zu ſchließen. Hat man aber, wie bey b, auf dem zweyten Schritt der obern Stimmen im Baſſe den Ton C einen Vierteltakt liegen laſſen, und dadurch das Diſſoniren empfindlich gemacht, ſo iſt nun kein ander Mittel dieſe Unordnung wieder gut zu machen, als daß man den Baß um einen Grad unter ſich treten laſſe. Dadurch wird der diſſonirende Baßton C zu einem Vorſchlag, der die Harmonie nur eine Zeitlang aufgehalten, und dadurch ein Verlangen nach ihr erwekt hat, welches auf der nächſten Zeit des Takts würklich befriediget wird. Jeder andre Gang des Baßes würde anſtößig ſeyn.

Dieſe Art der Diſſonanz iſt alſo eine Verzögerung oder Aufhaltung einer Harmonie, die das Ohr erwartet, und die durch die Aufhaltung einen größern Reiz bekommt. Es liegt, wie leicht zu ſehen iſt, in der Natur dieſer Diſſonanz, daß ſie ſchon zum voraus das Gefühl der Conſonanz mit ſich führet, folglich, daß ſie ganz nahe an derſelben liege, und nur einen kleinen Schritt dahin zu thun habe. Es iſt alſo nothwendig, daß ſie in der nächſten Harmonie dieſen Schritt thue. Dieſes iſt alſo der Urſprung einer zweyten Art der Diſſonanzen, die man **Vorhälte** oder **Verzögerungen** nennt, und die ſchon ſtrengern Regeln, als die durchgehenden Diſſonanzen, unterworfen ſind *).

Man hat gemerkt, daß ſie gar zu hart wären, wenn ſie ohne alle vorhergegangene Veranlaſſung einträten. Wenn man von dem

*) Vorhalt; None; Quarte.

dem vorhergehenden Beyſpiel den Baß ſo ſetzen wollte:



ſo würde der diſſonirende Ton C ohne alle Veranlaſſung, als ein fremder, nicht hieher gehöriger, widriger Ton eintreten, von deſſen Erſcheinung gar kein Grund anzugeben iſt. Dergleichen plötzliche Unordnungen ſind dem natürlichen Zuſammenhang unſrer Vorſtellung zuwider. So aber, wie der Baß bey b ſteht, da der diſſonirende Ton C in der vorhergehenden Zeit des Takts ſchon vorhanden geweſen, und ſeine Fortſchreitung nur verzögert, da inzwiſchen die obern Stimmen ihren Gang fortſetzen, merkt das Ohr, daß die aus der Verzögerung entſtehende Unordnung bald kann gehoben werden. Daraus ſah man, daß dergleichen diſſonirende Vorhalte nur dann könnten angebracht werden, wenn ſie in der vorhergehenden Harmonie ſchon vorhanden geweſen, oder, wie man ſich insgemein ausdrukt, gelegen haben.

Alſo erfodert dieſe Diſſonanz zwey Bedingungen: ſie muß vorher liegen, und hat nachher ihre genaue beſtimmte Fortſchreitung; das heißt in der Kunſtſprache: **ſie muß vorbereitet ſeyn und aufgelöſt werden.** Die Vorbereitung beſteht darinn, daß ſie in dem vorhergehenden Accord, als eine Conſonanz da geweſen; die Auflöſung aber darinn, daß ſie in die conſonirenden Töne übergehe, an deren Stelle ſie ſteht, oder deren Eintritt ſie aufgehalten hat.

Von dieſen Diſſonanzen iſt noch zu merken, daß ſie ihrer Natur nach, um ſich von blos durchgehenden Diſſonanzen zu unterſcheiden, und zugleich die Erwartung der darauf folgenden Conſonanz deſto lebhafter zu erweken, auf die guten oder nachdrüklichen Zeiten des Takts fallen, und ſich auf den ſchlechten Zeiten auflöſen*). Indem ſie aber auf die gute Zeit des Takts fallen, und vorher ſchon müſſen gelegen haben, ſo entſtehen daher die Bindungen. Dieſes und was von ihrer Vorbereitung und Auflöſung angemerkt worden, wird aus der unten beygefügten Tabelle der Diſſonanzen noch deutlicher werden. Wir merken von dieſen Diſſonanzen nur noch dieſes an, daß wir ihnen in dieſem Werk den Namen der **zufälligen** Diſſonanzen gegeben haben, weil ſie nur eine Zeitlang die Stelle der Conſonanzen, in welche ſie eintreten, einnehmen, und ſonſt in dem Fortgang der Harmonie nichts ändern. Durch dieſen Namen unterſcheiden wir ſie von den Diſſonanzen, von welchen ſogleich ſoll geſprochen werden, die wir **weſentliche** Diſſonanzen nennen.

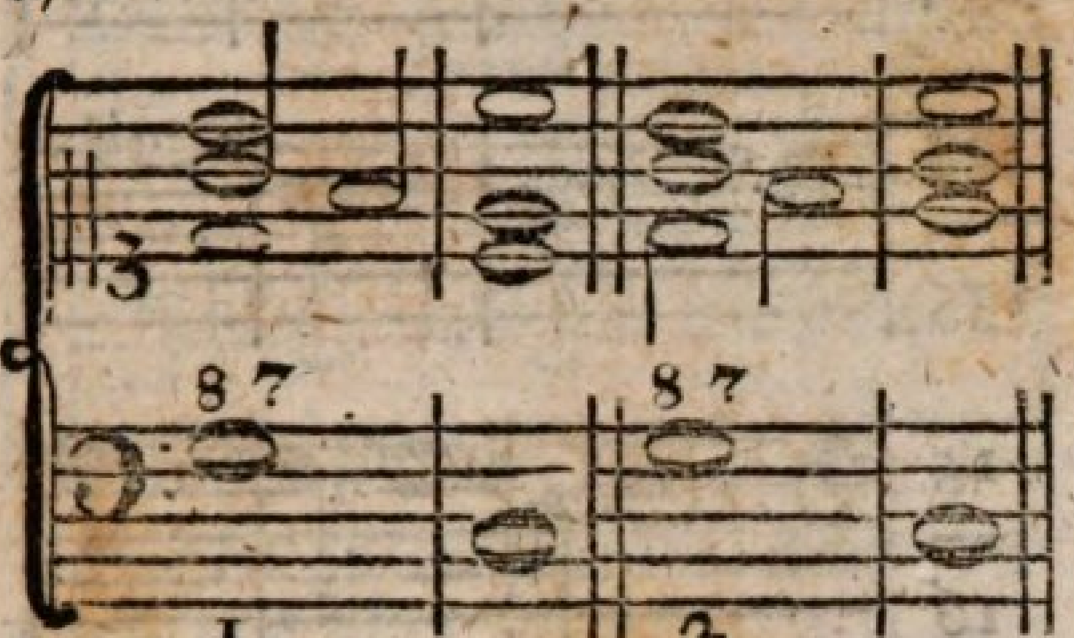
Dieſe dritte Gattung der Diſſonanzen können deßwegen weſentliche genennt werden, weil dieſelben nicht wie die vorhergehenden, blos eine Zeitlang die Stellen der Conſonanzen, in die ſie übergehen, einnehmen, ſondern eine ihnen eigene Stelle behaupten, und den conſonirenden Accorden hinzugefügt oder eingemiſcht werden.

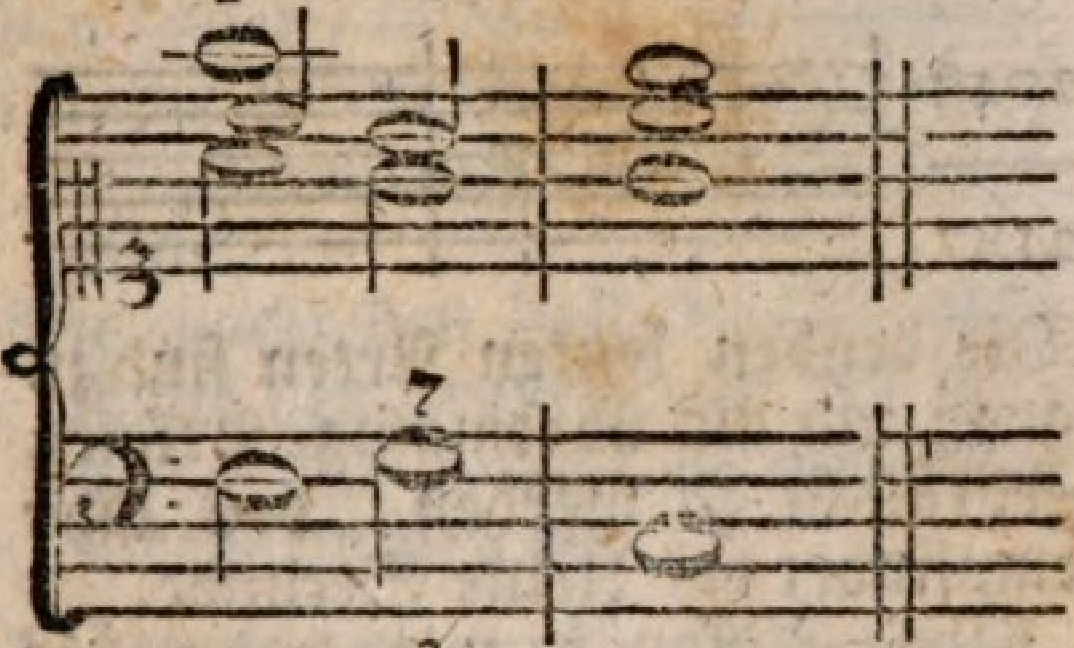
Den Urſprung des Gebrauchs dieſer Diſſonanzen hat der Herr **d'Alembert** auf eine ſehr natürliche Weiſe erklärt, indem er an-

ge-

*) Es giebt aber einige Fälle, da ihre Auflöſung bis in die folgende gute Zeit, oder bis in den folgenden Takt verzögert wird, wovon im Artikel **None** und **Quarte** Beyſpiele vorkommen.

gemerkt, daß ſie allemal auf der Dominante eines Durtons, in welchem man ſchließen will, nothwendig werden. Folgende Beyſpiele werden dieſes deutlich machen:


1 2


3

Man ſetze, daß man in C dur auf der Dominante den Dreyklang zur Harmonie genommen habe, wie hier bey 1 und 2, von da aber in dem Hauptton C ſchließen wolle: ſo wird man leicht begreifen, daß die Septime nothwendig müſſe zu Hülfe genommen werden, um die Harmonie nach dem Hauptton zu lenken. Denn ohne dieſe Septime iſt nichts vorhanden, das das Gehör nach dem Schluß in C lenkt; man kann in G ſtehen bleiben, oder von da hingehen, wo man will, weil ein völlig conſonirender Accord die Fortſchreitung der Harmonie ganz unbeſtimmt läßt. Ferner iſt auch offenbar, daß man bey dem Dreyklang auf G ungewiß iſt, in welchem Hauptone man ſich befindet, indem dieſe Harmonie ſowol der Dominante des Tons C dur, als dem Ton G als Hauptton zukommt.

Dieſe doppelte Ungewißheit oder Unbeſtimmtheit in Anſehung der Harmonie und Fortſchreitung wird gehoben, ſobald man eines der Intervalle des Dreyklanges verläßt, und die Septime dafür nimmt. Denn dieſe läßt das Gehör nicht länger im Zweifel, daß der Accord, den man hört, der Accord auf der Dominante des Haupttones C dur ſey, weil der Hauptton G dur in ſeiner Tonleiter nicht F, ſondern Fis hat. Eben ſo würde man im dritten Beyſpiel, indem man auf den Accord G kommt, den Ton F aus dem vorhergehenden Accord liegen laſſen, um den Accord auf G, als den Accord auf der Dominante des Haupttones C dur zu bezeichnen. Da nun aber dieſe hinzugefügte Septime ſtark diſſonirt, ſo entſteht die Nothwendigkeit, ſie in der nächſten Harmonie in eine Conſonanz übergehen zu laſſen. Weil nun der Schluß in den Hauptton geht, deſſen Quarte die Septime der Dominante iſt, ſo tritt ſie natürlicher Weiſe einen Grad unter ſich in die Terz des folgenden Grundtones.

Dieſe Diſſonanz wird in den verſchiedenen Umkehrungen des Septimenaccords bald zur Quinte, bald zur Terz, bald zum Grundton *), wie aus der Tabelle, wo zugleich die Vorbereitungen und Auflöſungen dieſer weſentlichen Diſſonanz deutlich angezeiget ſind, zu ſehen iſt.

Dieſes ſind alſo die drey Arten der Diſſonanzen, und die Gelegenheiten oder Veranlaſſungen, durch welche ihr Gebrauch eingeführt worden. Die zweyte Art oder die Vorhalte dienen, die conſonirende Harmonie aufzuhalten, um das Verlangen nach derſelben zu erweken, zugleich aber haben ſie, vermittelſt der Bindungen, auf den Gang des Taktes einen

*) S. Septime.

nen Einfluß, indem ſie die Takte in einander verſchlingen, und dadurch die Aufmerkſamkeit unaufhörlich reizen. Die dritte Art, nämlich die weſentlichen, hindern die Ruhe, die man ſonſt bey der Harmonie des Dreyklanges finden würde, leiten das Gehör nach dem Schluſſe auf der nächſten Harmonie, und können, wenn ſie in verſchiedenen hintereinander folgenden Accorden angebracht werden, die Empfindung in einer langen Erwartung halten.

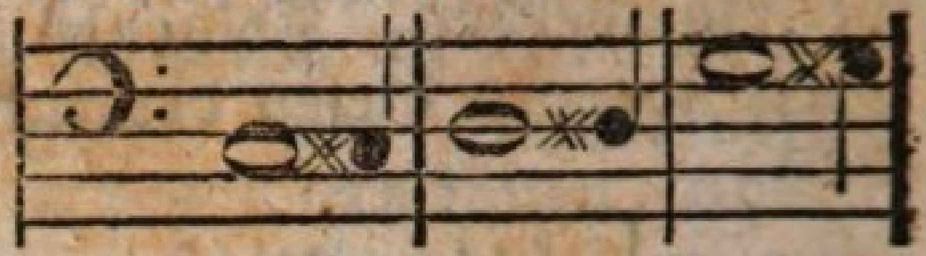
Alſo kann man überhaupt ſagen, daß die Diſſonanzen viel Lebhaftigkeit in die Muſik bringen, und wichtige Hülfsmittel zum guten Ausdruk ſind; da ſie enge Verbindungen, Aufhaltungen, Verwiklungen, Erwartungen und Täuſchungen des Gehörs erweken.

Endlich iſt noch ein Fall zu bemerken, wodurch bisweilen bey Ausweichungen auch Diſſonanzen von einer beſondern Art entſtehen, nämlich die übermäßigen Intervalle. Nichts iſt geſchikter einen Ton anzukündigen, als das Subſemitonium deſſelben, oder ſeine große Septime. Wenn man daher ganz ſchnell in einen Ton hineintreten will, ſo kann dieſes füglich dadurch geſchehen, daß man in dem vorhergehenden Accord plötzlich ſeine große Septime als einen fremden Ton hören läßt; daher entſtehen die übermäßigen Diſſonanzen, wovon die Beyſpiele in der folgenden Tabelle zu ſehen ſind.

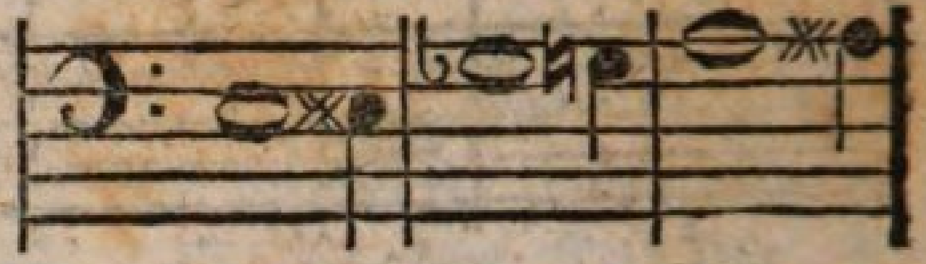
Tabelle der Diſſonanzen,
in welcher ihre Verhältniſſe und ihr Gebrauch deutlich zu erkennen ſind.

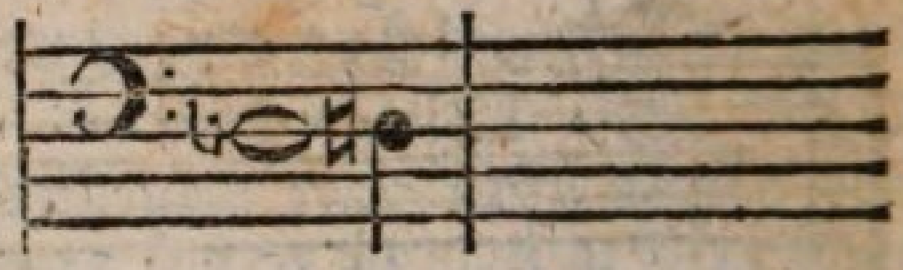
I. Die **übermäßige Prime** und in der Umkehrung **die verminderte Octave.**

Sie iſt eigentlich der Unterſchied zwiſchen der großen und kleinen Terz, folglich nach ihrem reinen Verhältniß $\frac{24}{25}$; **kommt** aber in unſerm Syſtem in vielerley Verhältniſſen vor.

$\frac{243}{256}$ 

$\frac{128}{135}$

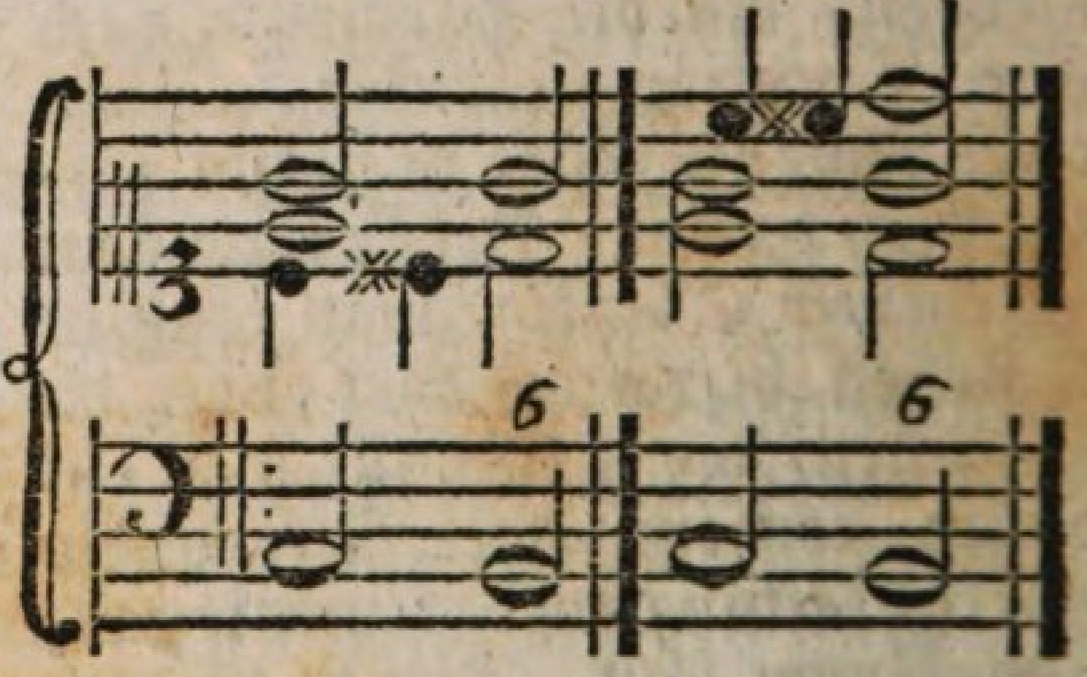
$\frac{15}{16}$ 

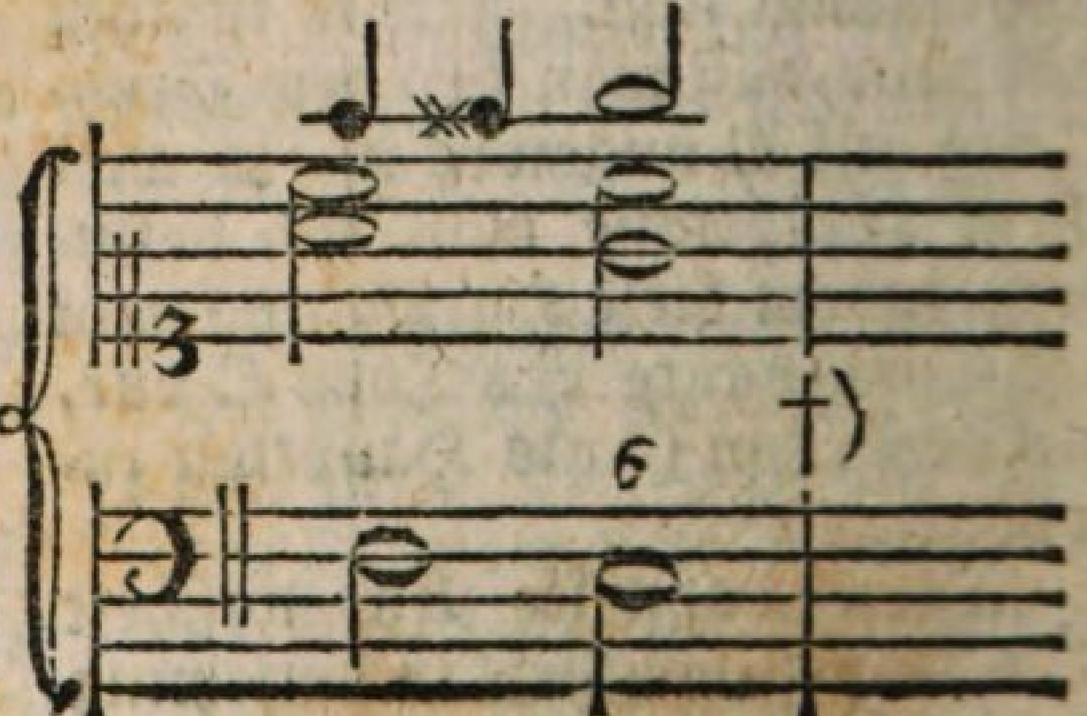
$\frac{2048}{2187}$ 

Die beyden letzten Arten ſind zu groß, um als übermäßige Primen gebraucht zu werden: das Ohr empfindet die kleine Secunde.

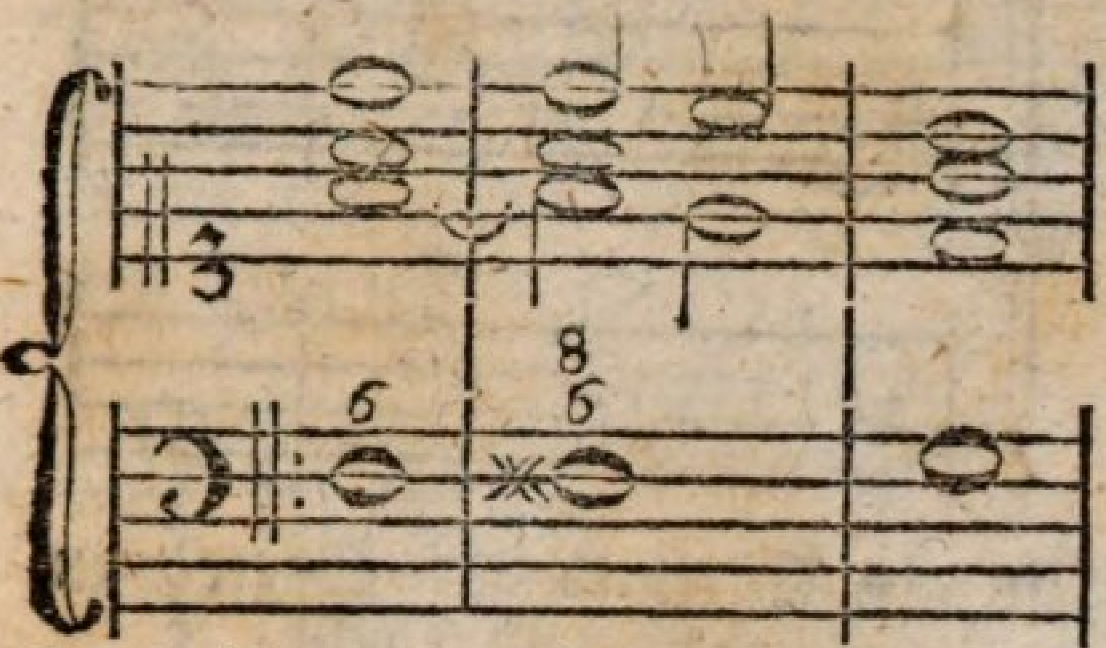
Dieſe Diſſonanz wird gebraucht

1) durchgehends in den obern Stimmen; da man die natürliche Octave oder Prime in einem Accord bey liegendem Baſſe verläßt, und ſie um einen halben Ton erhöht nimmt, um dadurch, als durch ein Subſemitonium in den nächſten Ton darüber zu gehen, als:





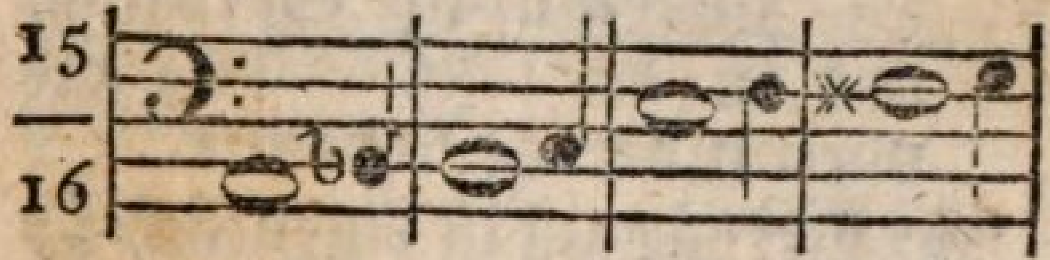
2) Auf folgende Weiſe, da die Erhöhung im Baſſe geſchieht, und die natürliche Octave in den obern Stimmen gelegen hat:

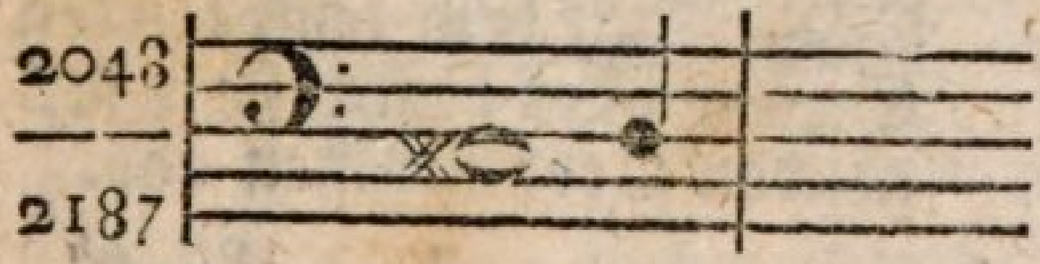


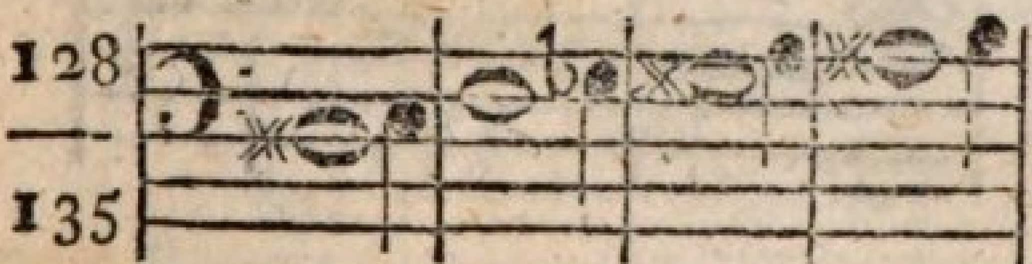
Auch hier wird ſie zum Subſemitonio des über ihr liegenden halben Tones, in den ſie herauftritt.

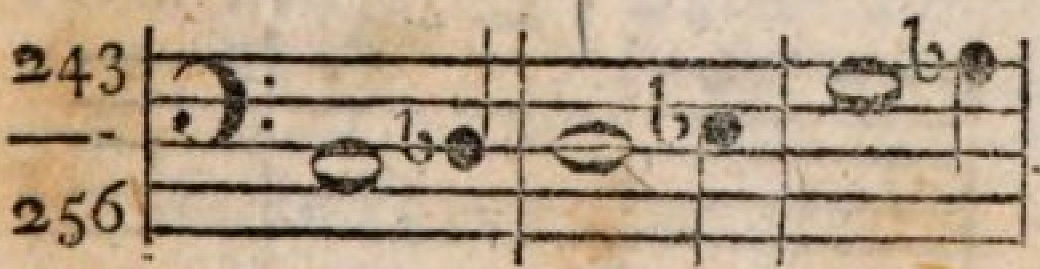
II. Die kleine Secunde, und in der Umkehrung die große Septime.

Sie macht den halben Ton aus, ſowol den großen, als den kleinen, und kommt in viererley Verhältniſſen vor.

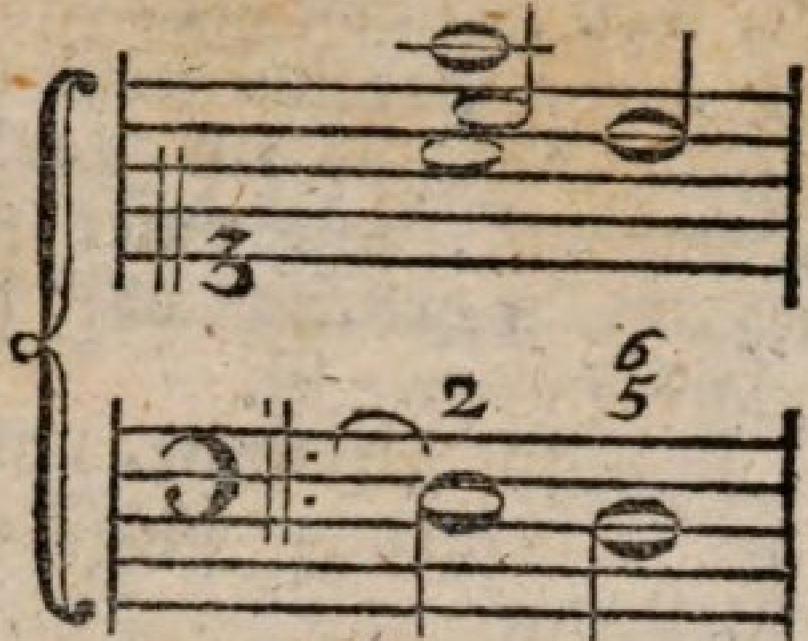




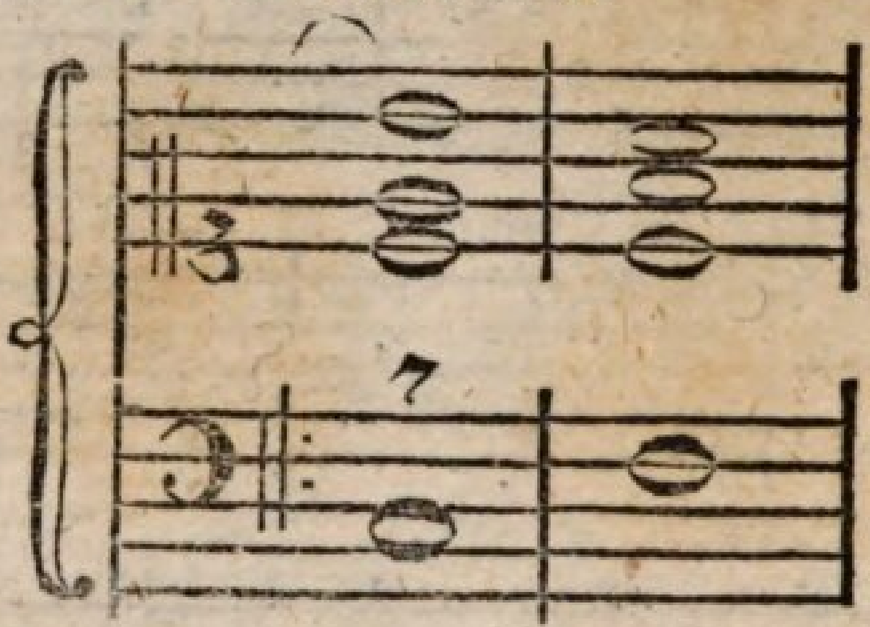




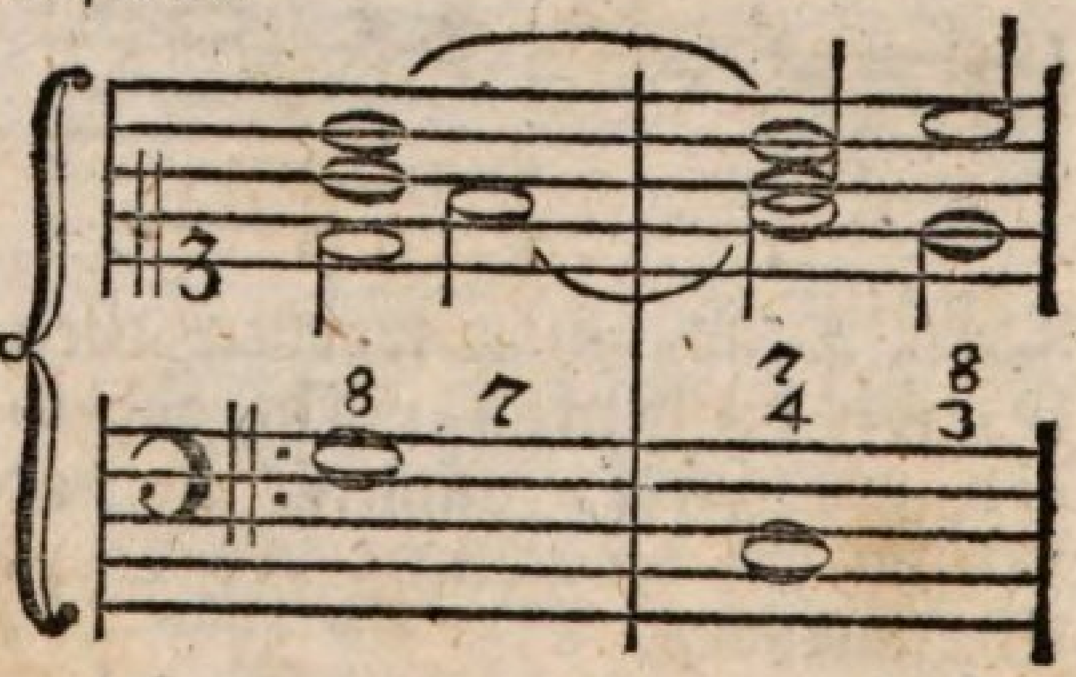
Die kleine Secunde kommt in der dritten Verwechslung des Septimenaccords, der die große Septime hatte, vor. Die Diſſonanz iſt im Baſſe, und tritt in der Auflöſung einen Grad unter ſich.



Die große Septime wird als eine weſentliche Diſſonanz dem Dreyklang auf einer Dominante hinzugefügt, und tritt in der Auflöſung einen Grad unter ſich in der Terz des Grundtones:



ſie kommt aber auch in den oberen Stimmen, als ein Vorhalt der Octave vor, in welche ſie herauftritt.



Sie

†) Dieſe durchgehende Diſſonanzen machen Sänger und Spieler oft, ohne daß ſie ihnen vorgeſchrieben werden. Sie erweken eine deſto lebhaftere Erwartung des folgenden Tones. Man hat ſich aber in acht zu nehmen, daß es nicht gegen die Natur der Tonart geſchehe. So könnte man in C dur aus A nach H nicht durch ✕ A gehen, weil dieſes ✕ A zu keinem einzigen in der Tonleiter des C dur liegenden Ton, ein Intervall iſt. Hingegen kann man in C dur aus F durch Fis nach G gehen, weil Fis die große Terz der Secunde des Grundtones iſt.

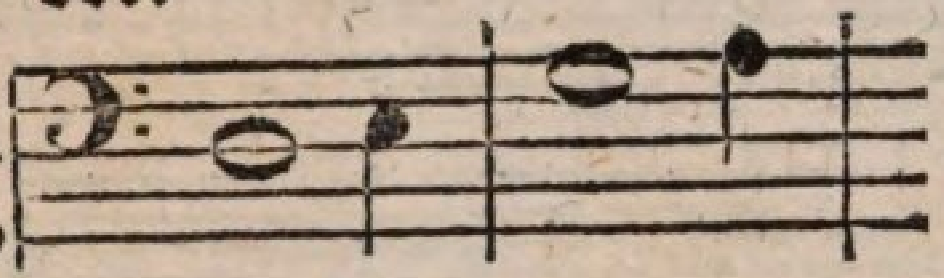
Sie iſt hier, ſo wie die Quarte, eine zufällige Diſſonanz, die man auf der erſten Hälfte des Takts behält, weil ſie ſchon gelegen hat.

Die große Septime geht alſo über ſich, wenn ſie ein Vorhalt der Octave iſt, und unter ſich, wenn ſie die weſentliche oder hinzugefügte Septime iſt.

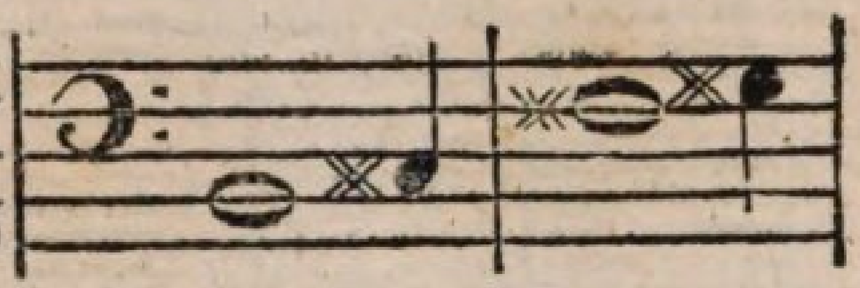
III. **Die große Secunde, und in der Umkehrung die kleine Septime.**

Dieſe Secunde iſt das Intervall eines ganzen, ſowol großen als kleinen Tones, und kommt in dreyerley Verhältniſſen vor.

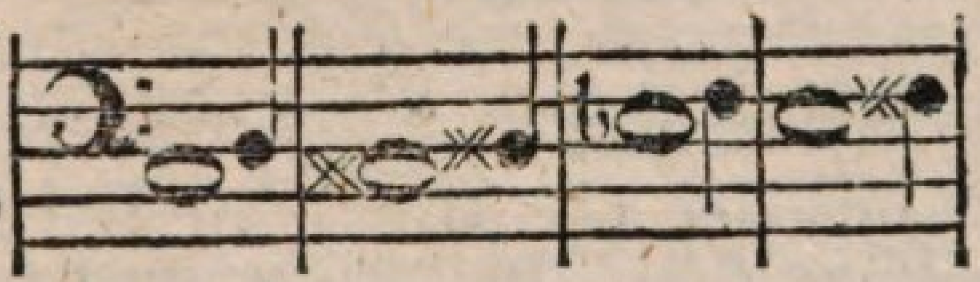
9/10

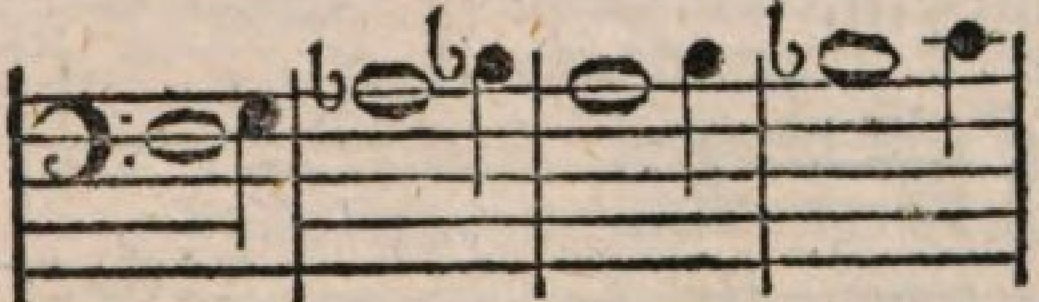


3645/4096

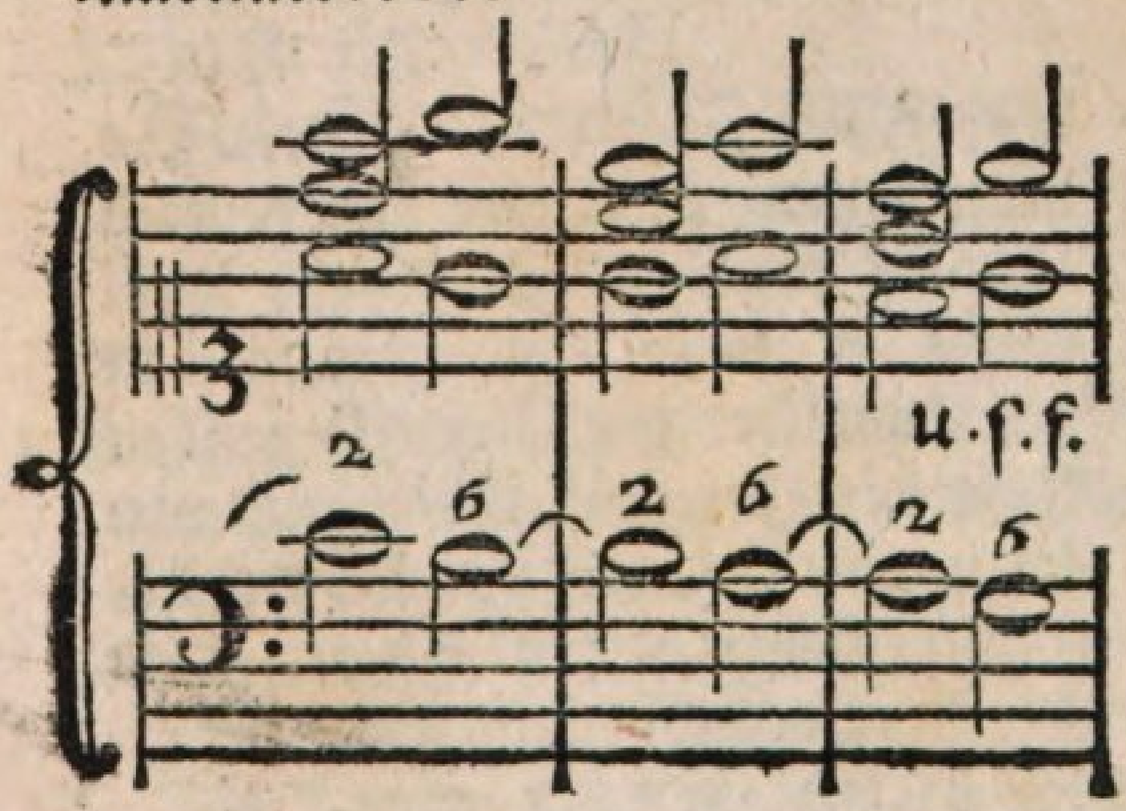


8/9

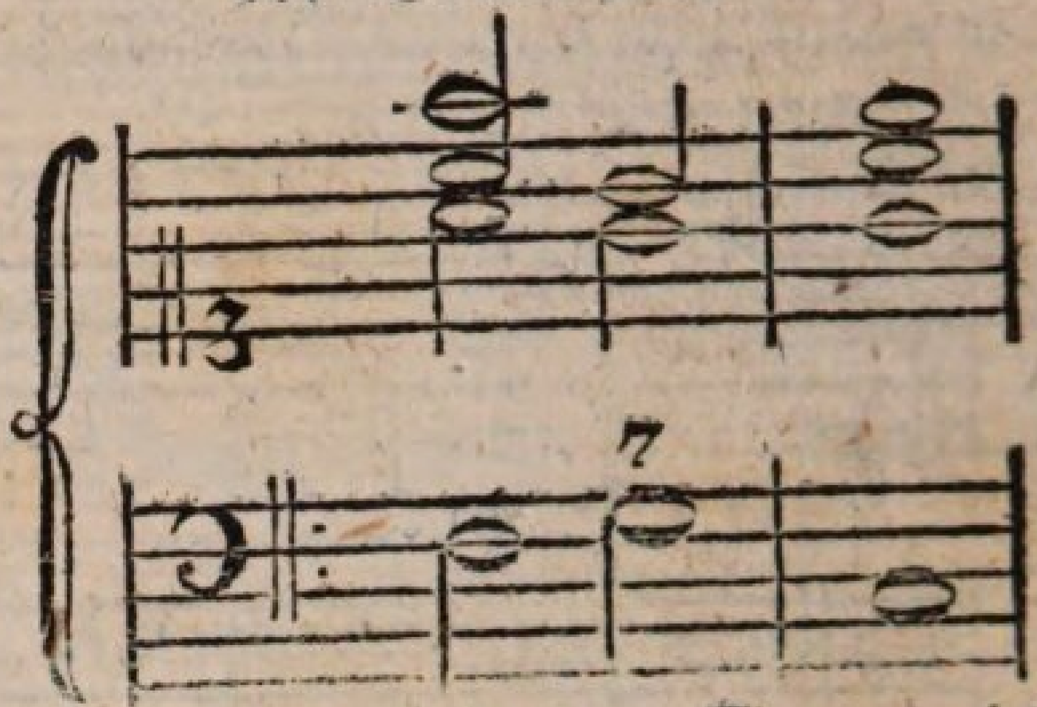




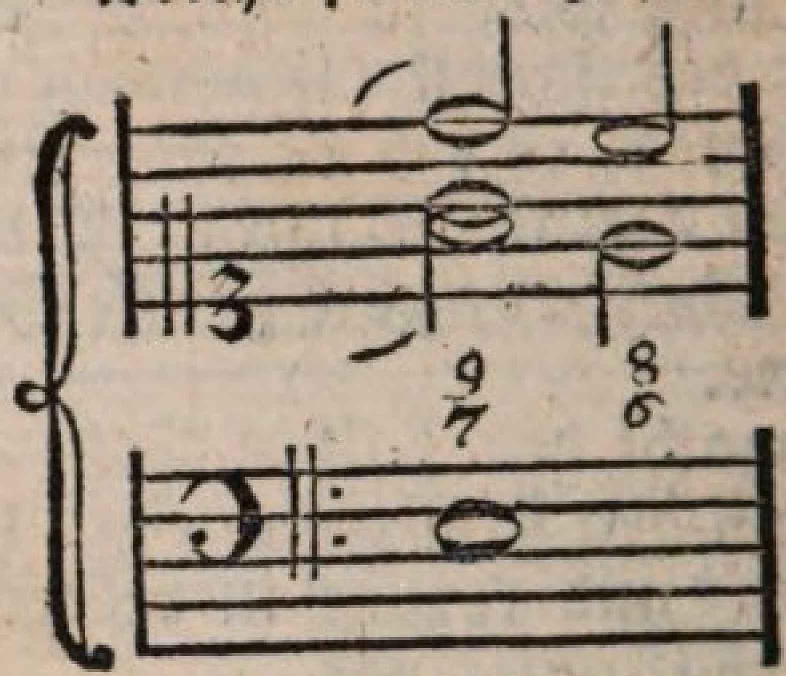
Dieſe Diſſonanzen werden eben ſo, wie die beyden vorhergehenden gebraucht, nämlich in der dritten Verwechslung des Septimenaccords.



Als eine weſentliche Septime auf der Dominante.



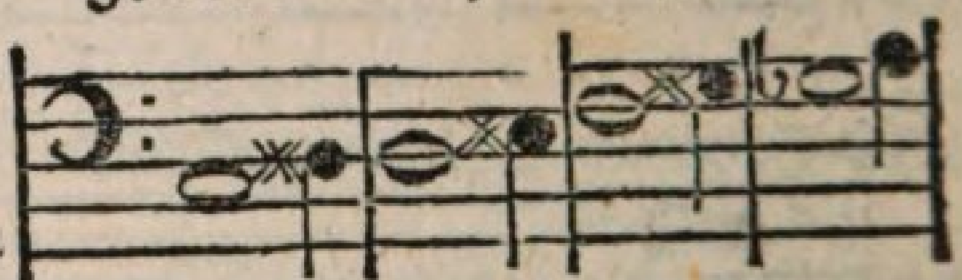
Als ein Vorhalt der Sexte, in welche ſie übergeht.

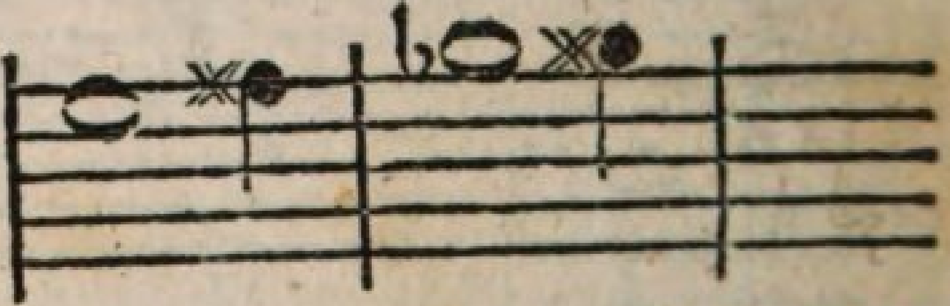


IV. **Die übermäßige Secunde, und in der Umkehrung die verminderte Septime.**

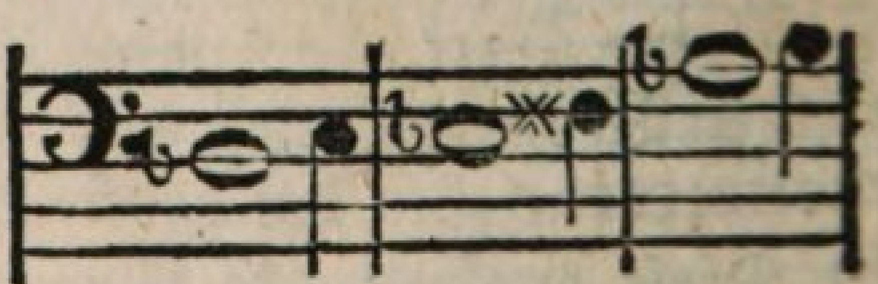
Ihr Verhältniß iſt eigentlich $\frac{64}{75}$ C-Dis; auf dem temperirten Syſtem aber kommt ſie in folgenden Verhältniſſen vor.

27/32

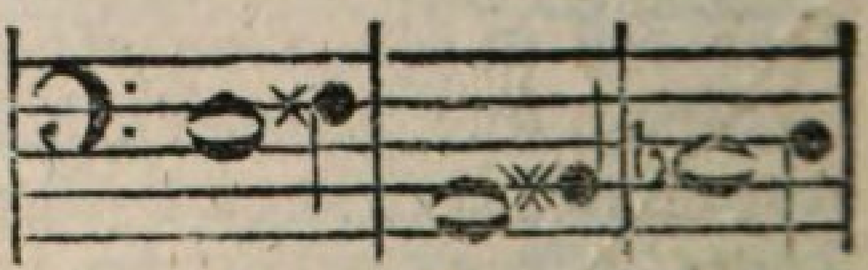




1024/1215



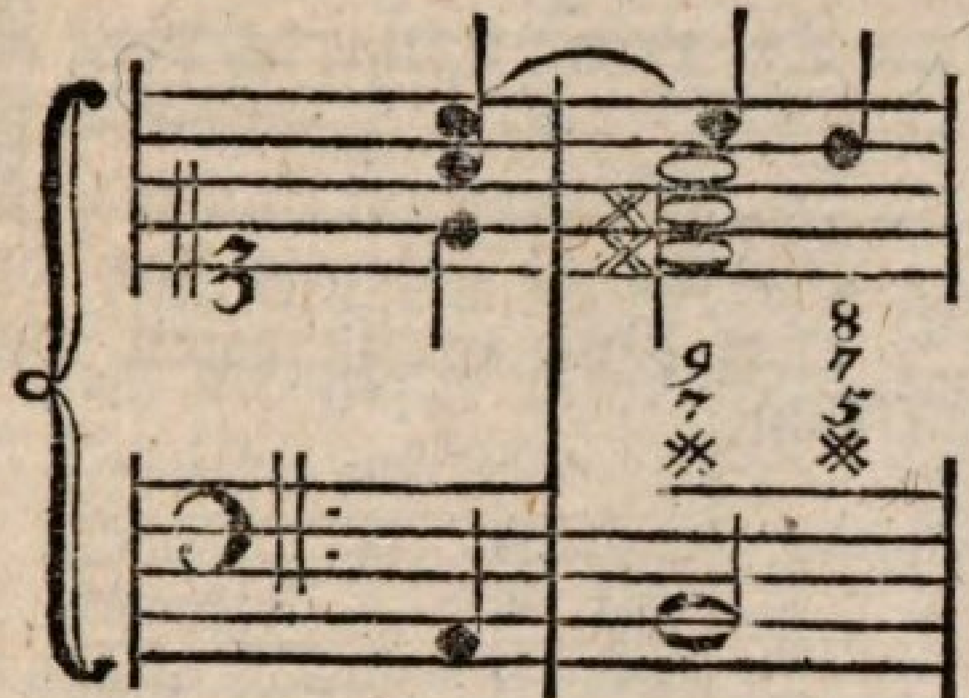
5/6



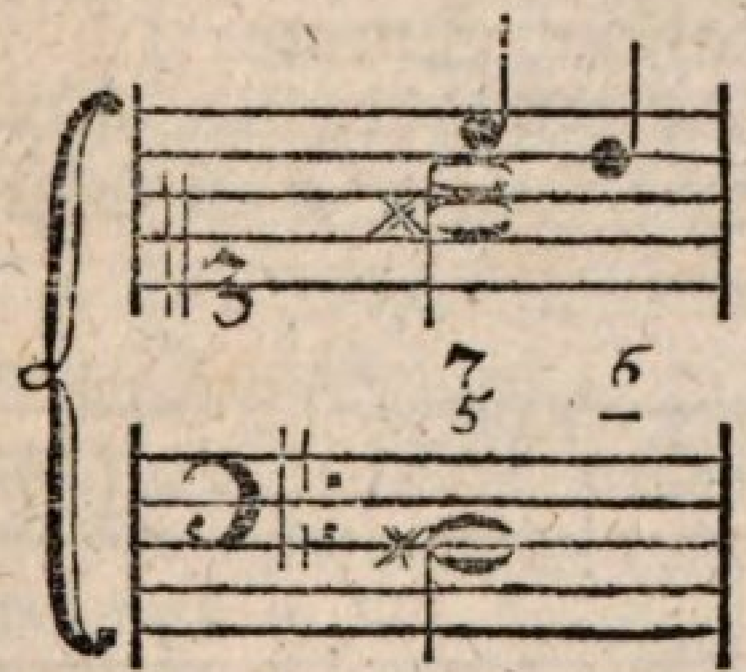
Die beyden letzten Arten ſind aber unbrauchbar, weil ſie würklich kleine Terzen ſind.

Sie

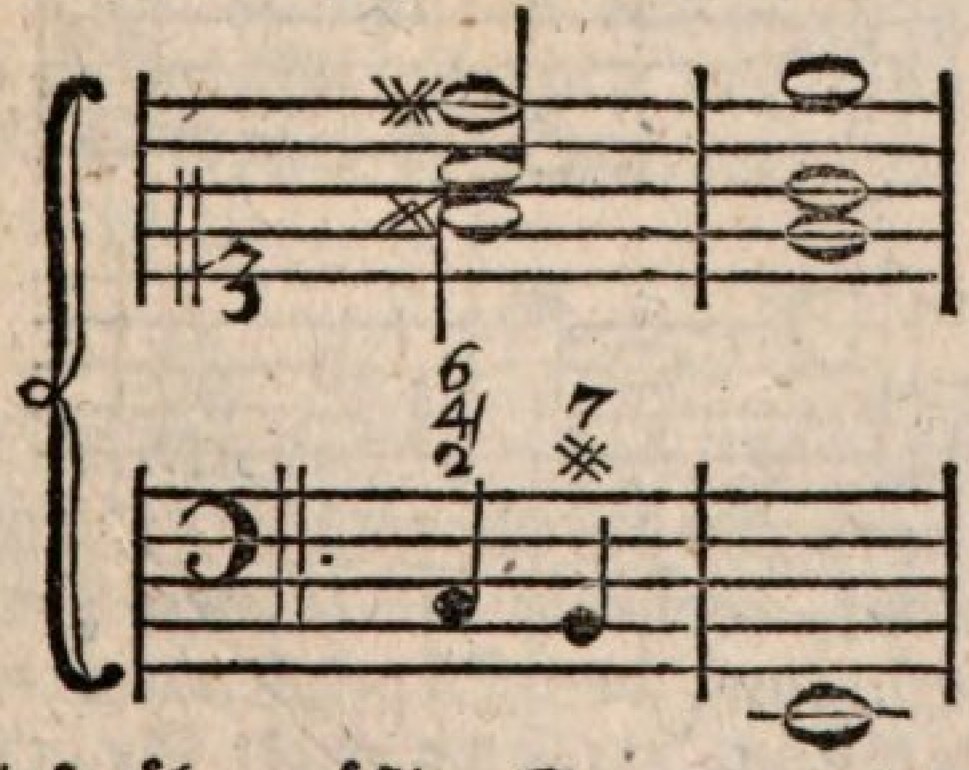
Sie entſteht aus einer Verwechslung des Septimenaccords, in welchem anſtatt der natürlichen kleinen Terz die große genommen wird. Nämlich, wenn dieſer Septimenaccord, mit vorgehaltener None und Verwandlung der kleinen Terz in die große,



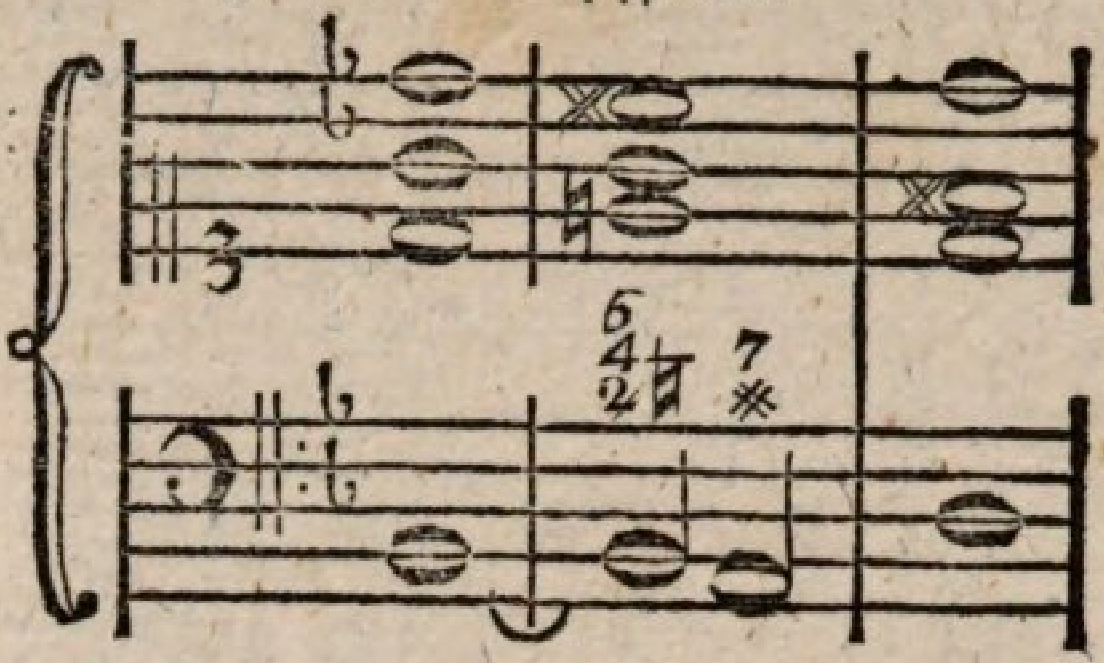
erſtlich ſo umgekehrt wird, daß die Terz in den Baß kommt: ſo entſteht daher dieſer Accord mit der verminderten Septime, die in die Sexte, deren Vorhalt ſie iſt, übergeht:



durch nochmalige Verwechslung aber, da die Septime in den Baß geſetzt wird, entſteht dieſer Accord der übermäßigen Secunde:

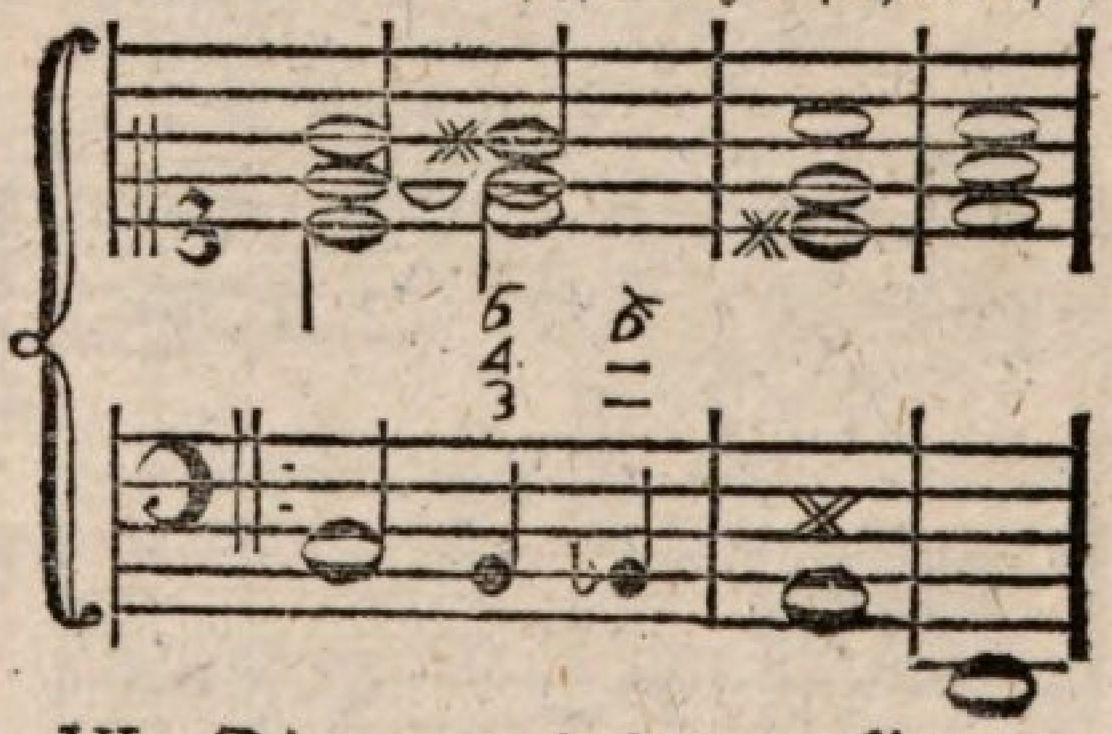


Dieſe übermäßige Secunde wird, wie alle übermäßige Diſſonanzen, als das Subſemitonium des nächſten Grundtones gebraucht, und geht deßwegen über ſich, wie auch in folgendem Beyſpiel:



V. Die **verminderte Terz**, und in der Umkehrung die **übermäßige Sexte.**

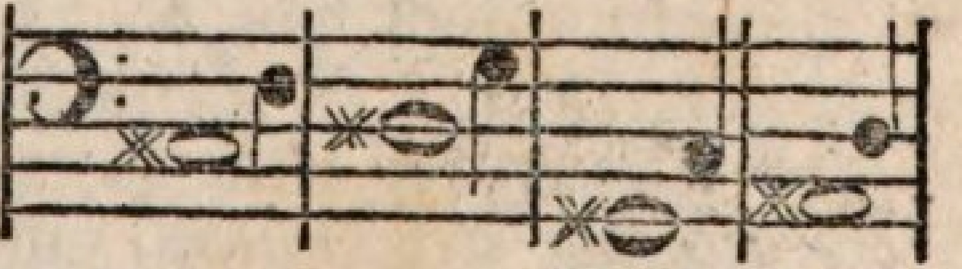
Dieſe Terz iſt völlig unbrauchbar, weil ſie, auch wo ſie am größten iſt, als Cis-b E, das Verhältniß $\frac{8}{9}$ hat, und folglich eine wahre Secunde ausmacht. In der Umkehrung aber, als übermäßigen Sexte, kommt ſie vor, wie in folgendem Beyſpiel zu ſehen iſt:



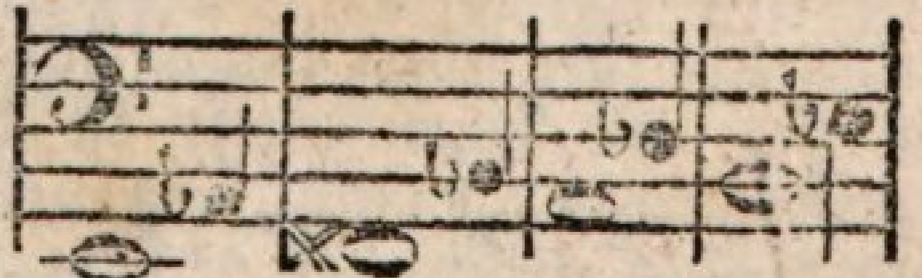
VI. Die **verminderte Quarte**, und in der Umkehrung die **übermäßige Quinte.**

Ihr reines Verhältniß wäre $\frac{25}{32}$, ſie kommt aber in dem temperirten Syſtem in folgenden Verhältniſſen vor:

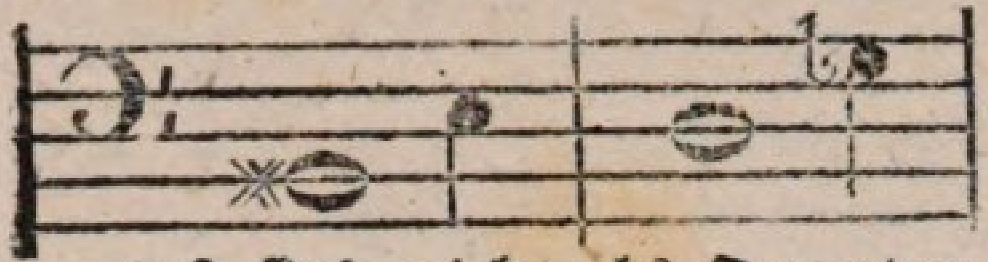
$\frac{64}{81}$



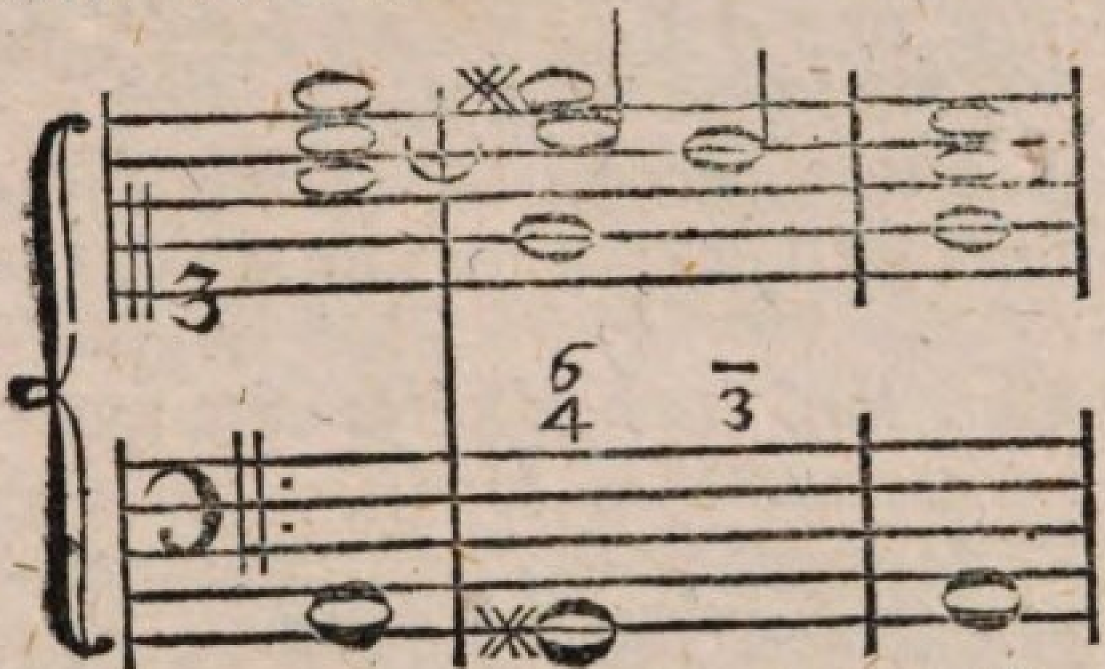
$\frac{405}{512}$



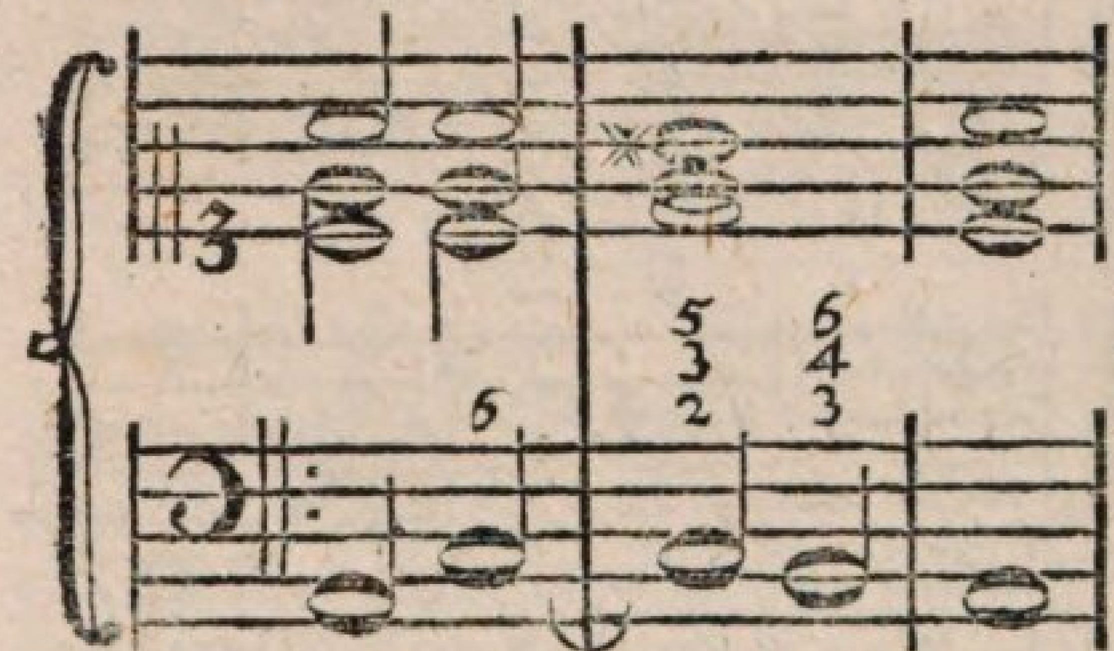
alle kleinere, z. E.



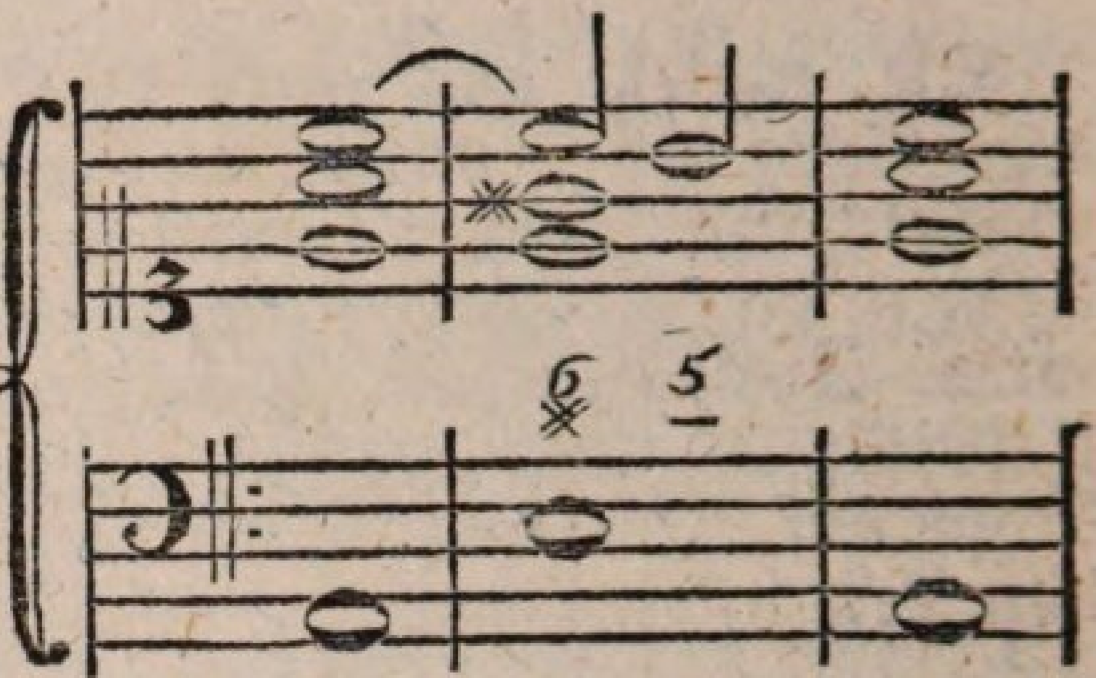
u. ſ. f. ſind nicht als Quarten zu brauchen, weil ſie reine große Terzen $\frac{4}{5}$ ſind. Dieſe Quarte kommt als ein Vorhalt der Terz vor, und wird deßwegen vermindert, weil ihr Grundton im Baſſe, da er das Subſemitonium des folgenden Tones abgeben ſoll, um einen halben Ton höher genommen worden.



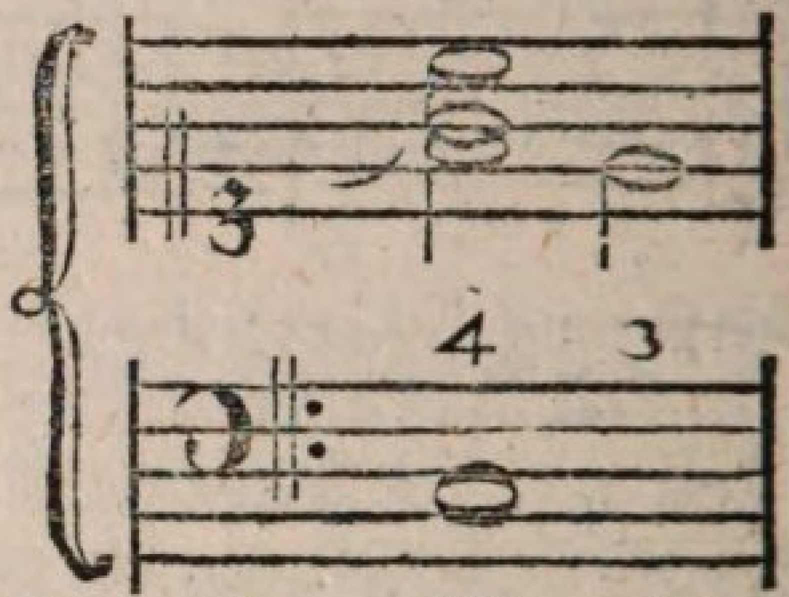
Als übermäßige Quinte kommt ſie auf folgende Art vor:



Nach dem Accord auf C in dem erſten Takt ſollte der Accord E kommen, als der Dominante des Hauptones, mit der Septime und vorgehaltenen Sexte, und auf dieſen Accord mußte anſtatt der kleinen Terz G die große Gis, als das Subſemitonium von A, genommen werden. Statt dieſes Accords aber wurde ſeine zweyte Verwechslung genommen, und noch dazu im Baſſe die Unterſecunde C, die ſchon lag, vorgehalten; auf dieſe Weiſe iſt der vorhergehende Gang, eigentlich aus dieſem entſtanden.

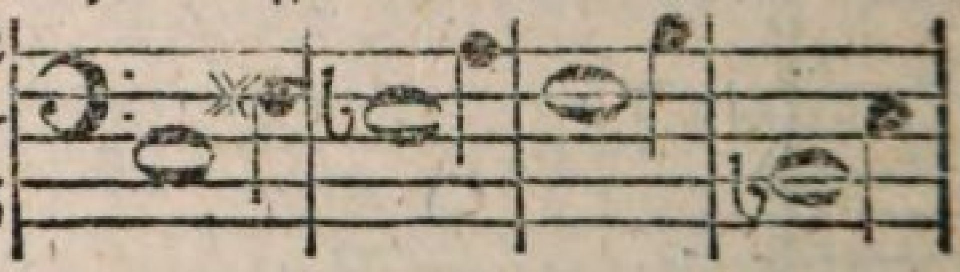


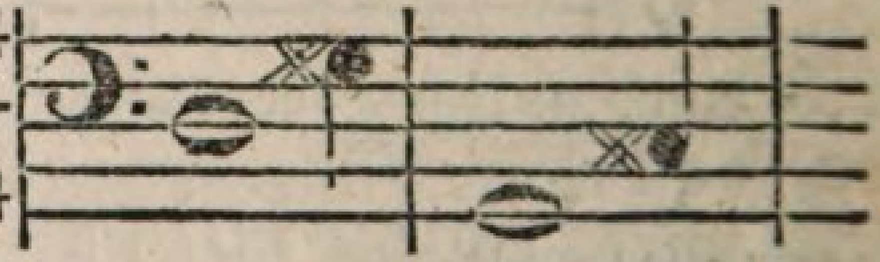
VII. Die reine Quarte, die, als ein Vorhalt der Terz, eine zufällige Diſſonanz iſt, und überall, wo ſie gelegen hat, der Terz kann vorgehalten werden.

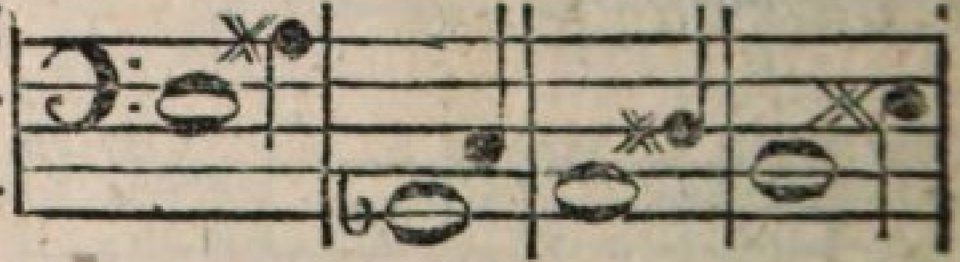


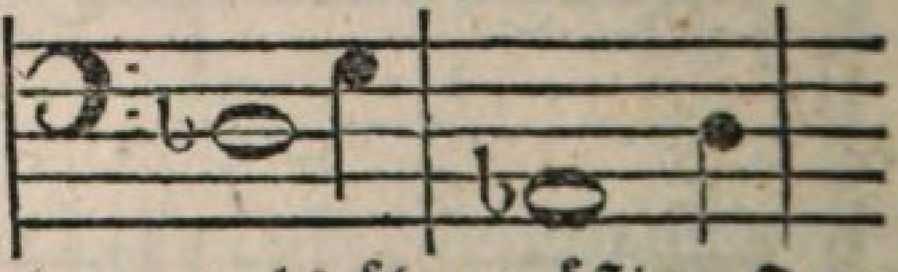
VIII. Die übermäßige Quarte, und in der Umkehrung die falſche Quinte.

Ihr eigentliches Verhältniß iſt $\frac{32}{45}$, ſie kommt aber in folgenden Verhältniſſen vor:

$\frac{32}{45}$ 

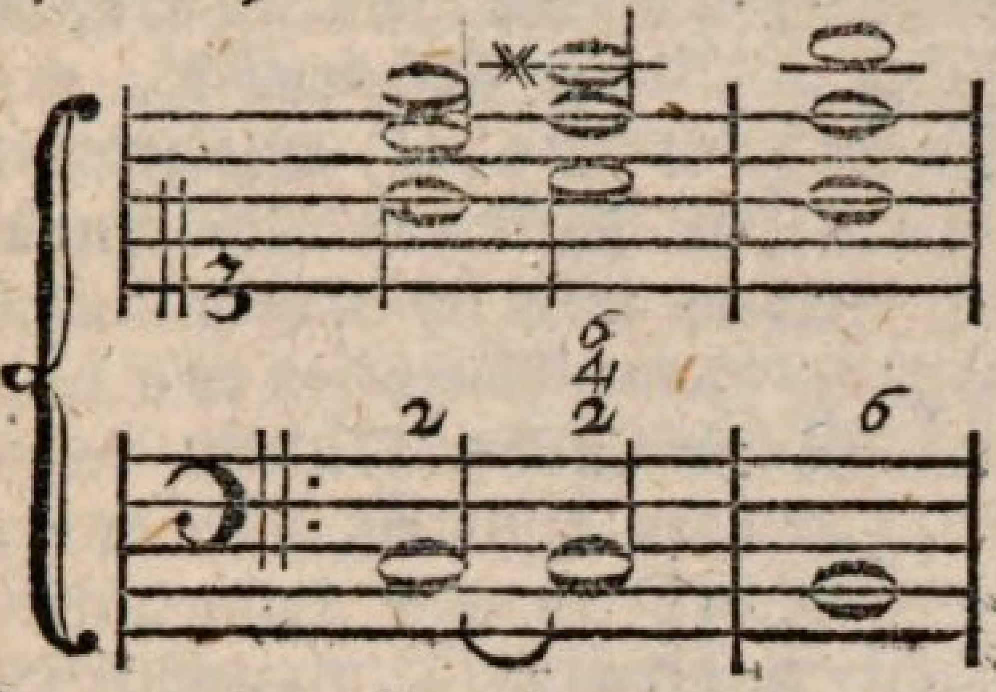
$\frac{724}{1024}$ 

$\frac{45}{64}$ 

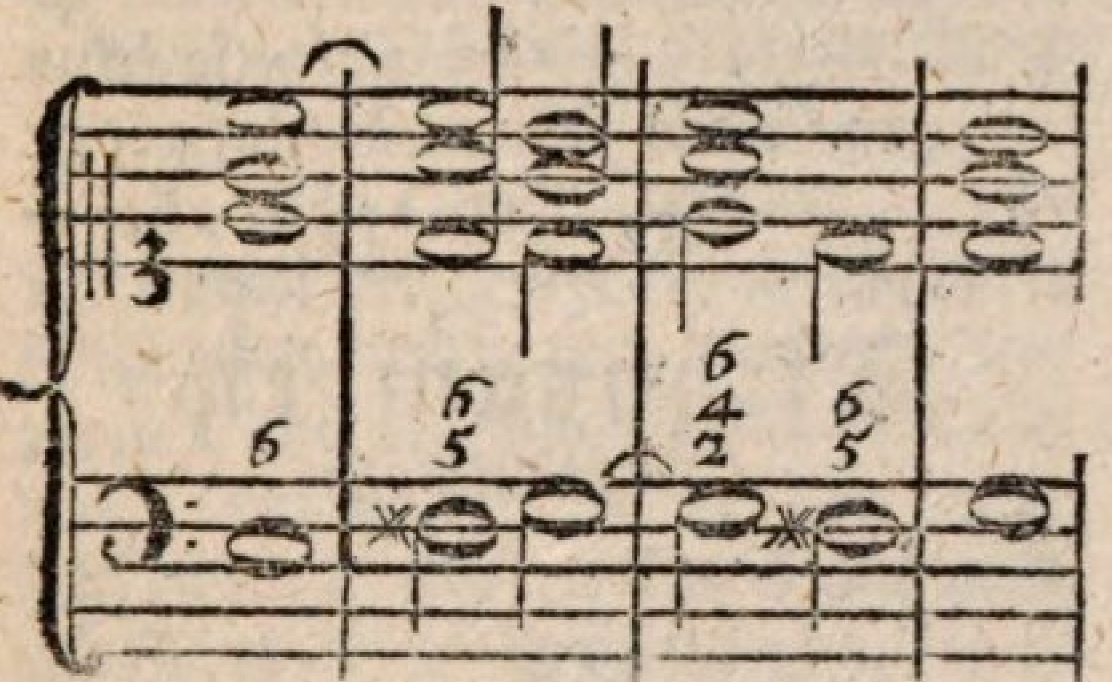
$\frac{514}{724}$ 

Sie kommt als übermäßige Quarte vor, wenn in der dritten Verwechslung des Septimenaccords die kleine Terz des wahren Grundtones in die große verwandelt wor-

worden, damit ſie das Subſemitonium des folgenden Tones werde, wie hier:



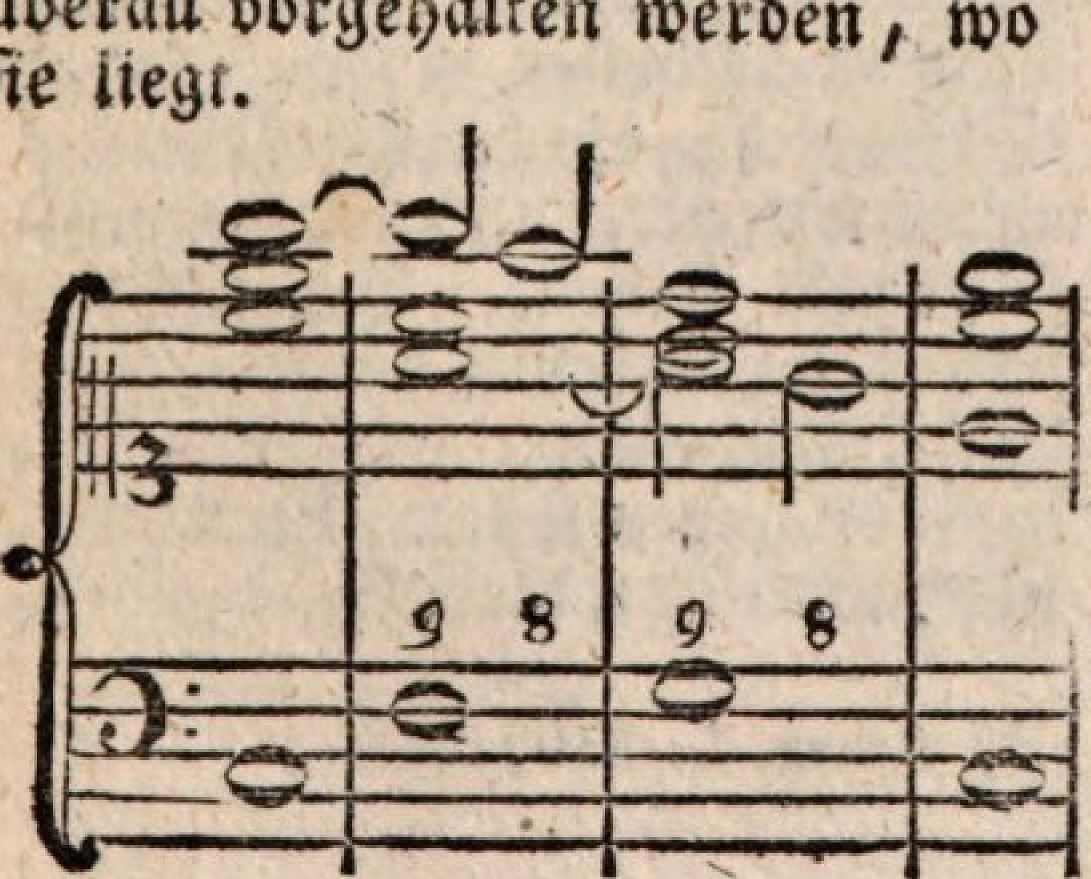
Der zweyte Accord auf C iſt eigentlich die dritte Verwechslung des Septimenaccords auf D, als der Dominante von G, da anſtatt der natürlichen kleinen Terz F, die große Fis genommen worden. Als falſche Quinte zeiget ſie ſich hier:



In den beyden Accorden, wo ſie hier vorkommt, hätte natürlich im Baſſe F müſſen genommen werden, welches in Fis verwandelt worden, damit es als Subſemitonium des folgenden Grundtones gehört würde.

IX. Die None

wird allemal als ein Vorhalt der Octave gebraucht, und kann überall vorgehalten werden, wo ſie liegt.



Diſtichon.
(Dichtkunſt.)

Ein kleines Gedicht in zwey Verſen, welches einen merkwürdigen Gedanken, oder ein Bild auf eine lebhafte Weiſe darſtellt. Es kann aber dieſe Benennung auch zweyen aus einem großen Gedicht genommenen Verſen gegeben werden, die einen außer der Verbindung beſtehenden merkwürdigen Sinn haben; wovon man in Elegien unzählige Beyſpiele findet. Das Diſtichon kann demnach eine Aufſchrift ſeyn, wie folgendes, das **Voltaire** an dem Fuß eines ausgehauenen Amors geſetzt hat:

Qui que tu ſois, voici ton maitre,
Il l'eſt, il le fut, ou le doit être.

Oder es kann ein Sinngedicht ſeyn, wie dieſes, welches dem **Plato** zugeſchrieben wird *).

Τὴν ψυχὴν Ἀγάθωνα φιλῶν ἐπὶ χείλεσιν ἔσχον·
Ἦλθε γὰρ ἡ τλήμων ὡς διαβησομένη.

Welches ſehr artig durch folgendes lateiniſche Diſtichon gegeben wird:

Suavia dans Agathoni animam ipſe in labra tenebam;
Aegra enim properans tanquam abitura fuit.

Wenn das Diſtichon wie hier aus einem Hexameter und einem Pentameter beſteht, ſo ſcheinet es die bequemſte Form zu haben, um leicht ins Gedächtniß gefaßt zu werden. Aus dieſem Grunde haben ſchon die Alten den Einfall gehabt, merkwürdige Sittenlehren und Denkſprüche in ſolchen Diſtichen vorzutragen, von welcher Art die bekannten Diſticha Dionyſii Catonis ſind.

* *

*) Diog. Laert.

(*) Die, von H. S. angeführten Diſticha des Cato ſind zuerſt, unter dem Titel, Catonis Magni Ethica, Aug. 1475 und nachher noch ſehr oft, als, Cygn. 1672. 8. Traj. ad Rh. 1735. 8. Cum notis var. Amſtel. 1759. 8. gedruckt, wovon Fabricii Bibl. lat. Lib. IV. C. 1. §. VIII. B. 3. S. 259 u. f. Lipſ. 1774. 8. mehrere Nachrichten giebt. — Auch ſind ſie und zum Theil ſchon ſehr frühzeitig in die neuern Sprachen **überſetzt**; als in das **Italieniſche**, Ven. 1555. 8. und überhaupt ſechsmahl. In das **Franzöſiſche**, von P. Grosnet, Par. 1530-1533. 12. 2 Th. Von Franc. Habert, Par. 1530. 12. Von Gil. Thomas, Par. 1624. 12. Von einem Ungen. Par. ſ. a. 12. In das **Engliſche**; von Ben. Burgh, Weſtm. 1483. f. in Verſen; von Caxton, 1483. 4. in Proſa. In das **Deutſche**: Die, von dem Benedictiner zu Mölk iſt, meines Wiſſens, in Petzens Gloſſario abgedruckt; von ein paar Ungenannten, deren Ueberſ. zuerſt ohne Jahrszahl gedruckt ſind, geben G. W. Panzers Annalen der ältern deutſchen Litterat. Nürnb. 1788. 4. S. 56. No. 103 Nachricht; auch finden ſich in eben dieſem Werke noch mehrere frühere Abdrücke von deutſchen Ueberſ. angezeigt, welche, zum Theil, von verſchiedenen Verfaſſern ſich herzuſchreiben ſcheinen, unter welchen jedoch Seb. Brant nicht beſonders genannt iſt; ferner von . . .tzo, Cöln 1530. 4. Von Abr. Mort. von Wiſſenburg, Frft. 1590. 8. Von Mart. Opitz, Bresl. 1628. 8. und in den Samml. ſ. Schriften; von Melch. Dietr. Procopius in ſ. Auserl. Moral. Ged. Frft. 1720. 8. Von M. Kühlen, Brſchw. 1736. 8. Von einem Ungen. Zelle 1754. 8. — Aehnliche Arbeiten haben, unter mehrern, in **lateiniſcher** Sprache geliefert: Michael Verinus ein Florentiner Diſticha, Flor. 1487. 8. Lugd. B. 1547. Bellav. 1616. 8. Frzſch. durch Odde de Triors, Par. 1577. 12. in Verſen; durch Cl. Hardy, Lond. 1614. 8. in Proſa. Ob dieſes eben diejenigen ſind, deren Ueberſetzungen G. W. Panzer (a. a. O. S. 56. N. 104. S. 242. N. 478 und S. 316. N. 664.) anzeigt, und die ſich zum Theil von Seb. Brant herſchreiben, weiß ich nicht zu beſtimmen. — Pant. Barthelon de Ravieres, ein franzöſiſcher Dichter, deſſen Zeitalter nicht beſtimmt iſt, und von deſſen Arbeit ich auch keine nähere Nachr. zu geben weiß, als daß ſ. Diſtichen 183 ſind. (S. Annal. poet. B. 10. S. 209.) —

Ganze Sammlungen von eigentlichen Diſtichen in **neuern Sprachen** ſind mir nicht bekannt. Ihnen ähnlich ſind die Quatrains du Sr. de Pibrac, avec la traduct. lat. en autant de diſtiques, Par. 1666. 4. Amſt. 1731. 8. — Le livre de tous les ages, ou le Pibrac moderne, p. Silv. Marechal, Par. 1779. 16. — u. a. m.

Dithyramben.
(Dichtkunſt.)

Dieſen Namen führen bey den Griechen gewiſſe Lieder oder Oden, die dem Bacchus zu Ehren geſungen wurden. Da von dieſer lyriſchen Dichtart nichts auf unſre Zeiten gekommen iſt, ſo läßt ſich auch nicht ganz beſtimmen, wodurch ſie ſich von andern verwandten Arten ausgezeichnet habe. Sie wurden bey den Opfern des Bacchus, in der phrygiſchen Tonart abgeſungen, wenn die Sänger gut betrunken waren *); daher leicht zu urtheilen iſt, daß ſowol das Gedicht, als die Muſik etwas ausſchweifendes und wildes müſſe gehabt haben. Vermuthlich hatten ſie auch viel dunkles, das das Anſehen einer geheimen Bedeutung haben ſollte; denn Ariſtophanes ſetzet die Dithyramben-

*) Athen. L. XIV.

dichter mit den Sophiſten, Wahrſagern und Marktſchreyern in eine Claſſe, und hält ſie für Windbeutel, die mit großen und künſtlich zuſammengeſetzten Worten nichts ſagen*). Man weiß, daß die Religion des Bacchus viel geheimnißvolles hatte, und da ohnedem betrunkene Leute weder ihre Ausdrüke noch ihre Gedanken genau abmeſſen: ſo war es natürlich, daß die Dithyramben in Gedanken und Ausdrüken etwas ganz beſonderes und zum Theil ausſchweifendes und verwegenes haben mußten. Horaz bezeichnet den Charakter der von Pindar verfertigten Dithyramben durch drey Züge:

— per audaces nova Dithyrambos
Verba devolvit, numeriſque fertur
Lege ſolutis**).

Er nennt die ganze Dichtungsart kühn oder verwegen, vermuthlich wegen des raſenden Tones derſelben; dann ſchreibt er ihr neue Wörter zu, die in der That ſehr häufig müſſen vorgekommen ſeyn, da der dithyrambiſche Ausdruk zum Sprüchwort worden; endlich ſagt er, ſie binden ſich an kein Metrum. Ein alter Scholiaſt merkt hiebey an, daß der Geſang mit einerley Stimme oder Ton, vom Niederſchlag bis zum Aufſchlag fortgegangen. Aus dieſem allem aber läßt ſich doch die eigentliche Beſchaffenheit dieſer Lieder nicht genau erkennen. Pindar ſagt, ſie ſeyen in Corinth zuerſt aufgekommen; und Ariſtoteles giebt den Arion für ihren Erfinder an.

Ein deutſcher Dichter hat vor einigen Jahren Oden unter dem Titel **Dithyramben** herausgegeben, deren Inhalt aber nicht Bacchus, ſondern Siege und Kriegsthaten ſind. Der Zwek des Dichters war, wie er ſelbſt ſagt, kühne lyriſche Poeſien zu liefern, die den höchſten Grad der Begeiſterung hätten, und in einer derſelben angemeſſenen rauſchenden und volltönenden Sprache vorgetragen wären. Dieſes ſind alſo nur in ganz uneigentlichem Verſtande Dithyramben*).

Ueberhaupt ſcheinet der gegenwärtige Gebrauch der Dichtkunſt, nach welchem ſie von öffentlichen Feyerlichkeiten, wenigſtens von ſolchen, wo eine hüpfende Begeiſterung ſtatt hätte, ausgeſchloſſen iſt, auch die eigentlichen und uneigentlichen Dithyramben von unſern Dichtungsarten auszuſchlieſſen. Wir wollen nicht in Abrede ſeyn, daß eine etwas ausgelaſſene Freude bisweilen gute Würkung auf Leib und Gemüth haben könne, und alſo das Horaziſche Dulce eſt deſipere in loco gern unterſchreiben; aber dazu ſind eben keine Dithyramben nothwendig.

* *

Auſſer den Anmerkungen, welche von verſchiedenen Commentatoren und Ueberſetzern der Dichtkunſt des Ariſtoteles zu dem, was dieſer von den Dithyramben im 1ten Kap. geſagt hat, vorzüglich von Th. Twining, Anm. 1 und 17 gemacht worden ſind, handeln davon, unter mehrern: Crenius, in ſ. Anmerk. zum Caſaubonus, De Satyr. Graec. Poeſ. S. 281 der Rambachſchen Ausgabe (Litterar. Nachr.) — Der Tractat. De Decreto Lacedaemonior. contra Timotheum Mileſium. — Ger. Joh. Voſſius, in ſ. Inſtitut. poet. Lib. III. c. 16. — Udeno Niſieli in dem 164 Prog. des 3ten Bds. — Lettera ſopra la poeſia ditiramb. da Aleſſ. Adimari, Fir. 1628.

*) In dem Luſtſpiel **die Wolken** 1 Aufz. 4 Auftr.

**) Od. L. IV. 2.

*) S. Briefe über die neue Litteratur XXI. Theil S. 42 und ff.

1628. 12. — Xav. Quadrio, im 2ten B. ſ. Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, S. 477. — Diſcours ſur le Dithyrambe, in dem 3ten B. S. 502 der Varietés litter. Par. 1768. 12. 4 B. — Vortrefliche einzele Bemerkungen darüber finden ſich in den Fragm. über die neuere Deutſche Litteratur, 2te Sammlung S. 298. —

Geſchrieben ſind, von Dichtern neuerer Völker dem Nahmen nach, viel Dithyramben, als, unter den **Italienern**: Von Ugolino Ugolini (1240. in den Rime di div. nobili poeti Toſc. rac. da Dion. Atarragi, Ven. 1565. 8. 2 B.) In der favola del Orfeo des Ang. Poliziano, iſt der Chor der Bachantinnen, womit das Stück ſchließt, ein Dithyrambe, welchen J. J. Eſchenburg in den 4ten B. S. 340 f. Beyſpielſammlung zur Theorie und Litteratur der ſch. Wiſſenſchaften aufgenommen hat. — In der Lyra des Giovb. Marini, Xen. 1604-1614. 12. 3 Th. und in den Rime des Gabr. Chiabrera, Gen. 1605. 8. 3 B. Ven. 1757. 12. 5 B. finden ſich deren verſchiedene. — Fr. Mar. Gualterotti (Le Nozze d'Arianna e la Vindemia, Fir. 1626. 12. La Morte d'Orfeo, Fir. 1628. 12. — Bonav. Capezzali (Ditirambe ed altri poeſie. Piſ. 1627. 4.) — Lod. Proſperi (La Menſa di Bacco) — C. Marucelli (Ditirambi, Fir. 1628. 4.) — Nic. Villani (Bey ſ. Ragion. ſopra la poeſia giac. findet ſich ein Dithyr.) — Franc. Redi (Bacco in Toſcana, Fir. 1685. 1691. 4. Auszugsw. in den Vorzüglichſten Ital. Dichtern des 17ten Jahrh. S. 200 u. f. und bey Eſchenburg, a. a. O. S. 342. Arianna inferma, in ſ. Opere, Ven. 1762. 4. 7 Bde.) — Jac. Ant. Buzzicheli (La morte ſchernita, Bol. 1689. 12.) — In den Rime degli Arcadi, R. 1716-1762. 8. 14 Th. finden ſich deren verſchiedene, von Crescimbeni, Marc. Maleſpina, Ubertino Landi, u. a. m. — Baſ. Bertucci (Bacco in Monte di Brianza, Mil. 1711. 4.) — Girol. Baruffaldi (La Tabaccheide, Ferr. 1714. 4. Baccanali (X) Ven. 1722. 8. wovon einer, bey Eſchenburg, a. a. O. S. 349 u. f. ſich findet. Il Veſuvio, Ferr. 1727. 8. S. Filippo, Bol. 1732. 8. Il Silvano, Bol. 1739. 4.) — Dom. Bartolini (Bacco in Boemia, Praga 1717. 4.) — Franc. Ariſi (Il Tabacco maſticato e fumato, Mil. 1725. 4.) — C. Pecchia (Il Carnevale, Nap. 4. eines der beßten Gedichte dieſer Art) u. a. m. — Von **franzöſiſchen** Dichtern ſind mir deren nicht bekannt. — Unter den **Engländern** hat J. Pinkerton Two dithyrambic Odes on Enthuſiasm and Rapture, Lond. 1783. 4. drucken laſſen. — Von **deutſchen** Dichtern: Joh. Gottl. Willamov (Dithyramben, Berl. 1763. 8. (vergl. mit den Litteraturbr. Th. 21. S. 39.) und im 1ten Th. ſeiner Sämmtl. Poet. Schriften, Leipz. 1779. 8.) —

Ditonus.
(Muſik.)

War bey den Alten ein Intervall von zwey ganzen großen Tönen, folglich von dem Verhältniß $\frac{64}{81}$, etwas größer als unſre reine große Terz, die aus einem großen und einem kleinen ganzen Ton beſteht, und die den Alten, die nur große Töne hatten, unbekannt war. Inzwiſchen kommt dieſer Ditonus in unſern heutigen Tonleitern verſchiedentlich vor, und wird ſtatt der reinen großen Terz gebraucht, als ^{b}D-F, ^{b}E-G, B-d.

Doken.
(Baukunſt.)

Kleine Säulchen, welche auf einer Plinthe ſtehen, einen Sims tragen und mit denſelben ein Geländer ausmachen, das daher ein

Dokengeländer genennt wird. Solche Geländer ſchiken ſich an Balkonen, Gallerien und über den Hauptgeſimſen um das Dach beſſer, als die ausgeſchnitzten Barokegeländer, die insgemein zu Treppen genommen werden. Denn die Doken können nach Art der Säulen, und in dem Geſchmak der verſchiedenen Ordnungen verfertiget werden. Eine Doke hat, ſo wie die Säule, drey Haupttheile: den Fuß, den Stamm und das Capiteel. Der Stamm aber iſt unten bauchig, und endet ſich gegen den Kopf zu etwas dünne. An den Gebäuden der Alten findet man keine Dokengeländer, daher haben die neuern Baumeiſter ihre Verhältniſſe und Geſtalt weniger eingeſchränkt. Daviler hat für die fünf Säulenordnungen fünf Arten der Doken angegeben. Ihre Höhe richtet ſich nach der Höhe der Geländer. Es giebt ein gutes Verhältniß, wenn man die ganze Höhe der Doke in fünf Theile theilt, einen Theil davon für den Fuß nimmt, und den fünften Theil von der hernach übrigen Höhe für den Kopf. Die runden Doken haben weniger Annehmlichkeit, als die viereckichten, es ſey denn, daß ſie mit Laub und Schnitzwerk verziert werden.

Durch Dokengeländer werden auch in prächtigen Schlafzimmern, die Alcoven von dem übrigen Raum, auch bey großen Staatszimmern gewiſſe Plätze, wohin nicht jedermann kommen ſoll, abgeſchlagen.

Dominante.

(Muſik.)

Dieſes franzöſiſche Wort, das man nicht wol entbehren kann, bedeutet allezeit den fünften Ton desjenigen Tones, in welchem der Geſang und die Harmonie fortgehen, beſonders wenn derſelbe im Baß, als der Grundton einer Harmonie vorkommt. Die ältern deutſchen Harmoniſten nennten dieſes Quintam toni. Der fünfte Ton jedes Nebentones, in den man ausgewichen iſt, wird auch ſeine Dominante genannt. Weil es aber bisweilen nöthig iſt, die Dominante des Haupttones, woraus ein Stük geſetzt iſt, beſonders zu nennen, ſo hat man dieſer den Namen der toniſchen Dominante gegeben.

Doriſche Tonart.

(Muſik.)

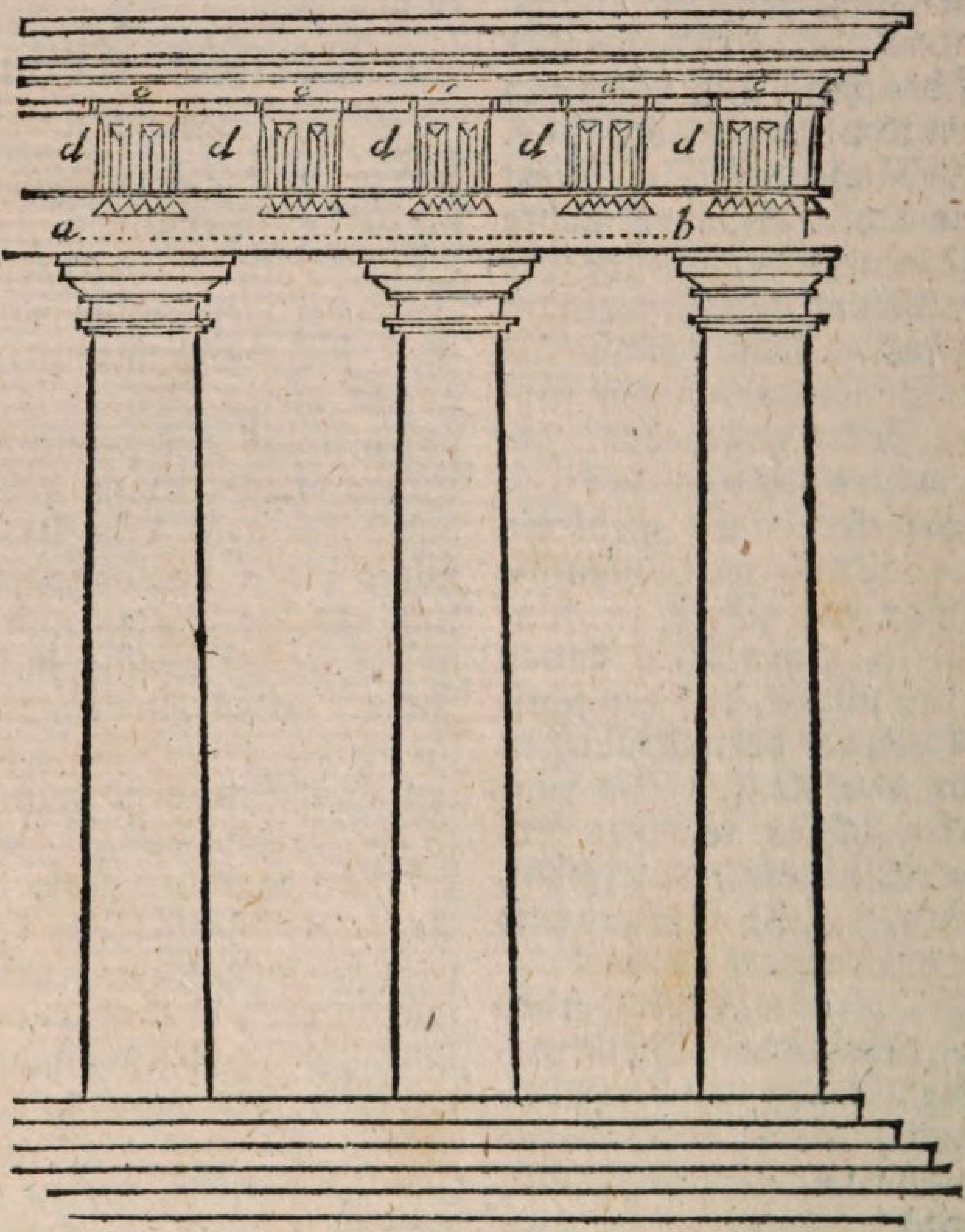
War in der griechiſchen Muſik die tiefſte und ernſthafteſte Tonart, die ihren Namen von den Doriern, einem der Hauptſtämme der Griechen, bekommen hat. Die Geſänge in dieſer Tonart müſſen ſich durch etwas geſetztes und patheтiſches ausgezeichnet haben, wodurch ſie nach dem Urtheil des Plato einen vortheilhaften Einfluß auf die Sitten und die Gemüthsart der Menſchen bekamen. In der alten Kirchenmuſik, die itzt noch in den ehemals verfertigten Chorälen beybehalten wird, iſt die doriſche Tonart die, welche den Ton D zum Grund, und ſeine Ausdehnung von D bis d hat. Da aber die wenigſten Orgeln gegenwärtig nach dem ehemaligen diatoniſchen Syſtem geſtimmt ſind, in welchem die ganzen Töne alle gleich, in dem Verhältniß 8/9, und die beyden halben Töne in dem Verhältniß $\frac{243}{256}$ waren *), ſo haben wir auch in den aus D geſetzten Chorälen, die würkliche doriſche Tonart nicht mehr.

Doriſche Säule. Doriſche Säulenordnung.

Iſt von den fünf Ordnungen der Bau-

*) S. Syſtem.

Baukunſt die zweyte *), und ſcheinet die älteſte auch die gewöhnlichſte der drey griechiſchen Ordnungen zu ſeyn. Sie unterſcheidet ſich durch ein ſtarkes und etwas ſtrenges Anſehen, das keine Zierrathen leidet, als die, deren Urſprung aus der ehemaligen Art, die Gebäude ganz von Holz aufzuführen, unmittelbar entſtanden ſind. Sie iſt vornehmlich durch ihren **Fries** kennbar, deſſen Dreyſchlitze oder **Triglyphen** c, c, deutlich die Köpfe der, in blos hölzernen Gebäuden auf den Unterbalken a b liegenden Balken, und deſſen **Metopen** d, d, den leeren Raum von einem zum andern anzeigen. Die hier beygefügte Figur giebt einigen Begriff von der doriſchen Ordnung, bey welcher die Säulen, wie hier, oft ohne Füße geweſen ſind.



Die Griechen ſagten, wie **Vitruvius** berichtet, daß **Dorus**, König in Achaja, einen Tempel gebaut habe, der dieſe Bauart gehabt, die den Griechen ſo wohl gefallen, daß ſie hernach vielfältig nachgeahmt worden. Nach **Pokoks** Bericht aber findet man in **Amara**, einer ſehr alten ägyptiſchen Stadt, Säulen, die eine große Aehnlichkeit mit den doriſchen haben. Ohne Zweifel iſt dieſe Ordnung anfänglich blos zu Tempeln gebraucht worden, und man ließ, da alles noch von Holz war, den Raum zwiſchen den Balken offen. Vermuthlich ſah man noch zu den Zeiten des

*) Säulenordnung.

Euripides ganz alte Tempel, wo das Gebälke ſo war; denn dieſer Dichter läßt, wie Winkelmann *) ſehr wol anmerkt, in ſeiner Iphigenia den Pylades dem Oreſtes den Vorſchlag thun, ſie wollen durch den offenen Raum zwiſchen den Triglyphen in den Tempel der Diana hereinſteigen. Ein ehemaliger guter Baumeiſter in Berlin hat den Einfall gehabt, dieſes ſo gar in einem von Stein gemachten doriſchen Gebälke nachzuahmen, wie daſelbſt an dem Ende des ſogenannten Mühlendammes zu ſehen iſt.

Dieſer offene Raum zwiſchen den Balken mag einen Prieſter auf den Einfall gebracht haben, die Schädel von den Opferthieren dahin zu ſetzen, und daher entſtund vermuthlich ein nachher allgemeiner Gebrauch dieſes zu thun. Als man hernach die Gebälke von Steinen machte, und die Metopen ausmauerte, war man ſo ſehr gewohnt, Schädel von Opferthieren an dieſen Stellen zu ſehen, daß ſolche in den Metopen in Stein ausgehauen wurden. Man muß eine ſehr übertriebene Liebe fürs Alterthum haben, um dieſes noch itzt nachzuahmen. Gegenwärtig iſt es unendlich ſchiklicher, die Metopen mit Sachen auszuzieren, die eine Beziehung auf die Beſtimmung der Gebäude haben. Dieſes iſt mit guter Ueberlegung und viel Geſchmak an dem Berliniſchen Schloß und an dem Zeughauſe geſchehen.

Es ſind noch Ruinen von alten doriſchen Gebäuden vorhanden, deren hohes Alterthum aus der rohen Form und den plumpen Verhältniſſen der Säulen kann abgenommen werden. Dieſe ſind coniſch; die Höhe hat nicht einmal fünf Säulendiken *). Man findet, daß die Alten die Verhältniſſe der doriſchen Säulen von Zeit zu Zeit geändert, und die Höhe derſelben nach und nach von vier Säulendiken bis auf ſieben heraufgetrieben haben, bey welchem letzten Verhältniß man noch itzt bleibet, da man dem Säulenſtamm insgemein 14 Model, dem Fuß aber einen, und dem Knauff auch einen, folglich der ganzen Säule 16 Model für die Höhe giebt.

Dieſe Ordnung iſt wegen der Austheilung der Triglyphen die ſchwerſte **), und die Alten konnten ſie nur in dreyerley **Säulenweiten**, nämlich von 5, 10 und 15 Modeln, anbringen, oder ſie mußten darinn die Fehler leiden, daß nicht allemal mitten über eine Säule ein Dreyſchlitz zu liegen kam, wie in dem angezogenen Artikel gezeiget worden. Goldmann hat dieſer Schwierigkeit dadurch abgeholfen, daß er die Verhältniſſe der Dreyſchlitze zu den Metopen für einige Säulenweiten abgeändert, und dadurch verſchiedene Gebälke für gar alle brauchbaren Säulenweiten angegeben hat. Die Verhältniſſe der Haupttheile dieſer Ordnung ſind an einem andern Ort angegeben worden †).

Obgleich dieſe Ordnung die willkührlichen Zierrathen verwirft, ſo iſt ſie doch in ihrem vollen Reichthum, wenn die Metopen mit ſchiklichen Verzierungen angefüllt, wenn die Unterbalken auf ihrer untern Fläche in Felder abgetheilt werden, wenn der Kinn des Kranzes eben dergleichen Eintheilungen hat, vielleicht die, welche die größte Mannig-

*) Ueber die Baukunſt der Alten. S. 24.

*) S. Winkelmann, l. c.

**) S. Dreyſchlitz.

†) S. Ordnung.

nigfaltigkeit der Theile zeiget, und bey ihrem ernſthaften Weſen die meiſte Pracht hat. Sie ſchiket ſich zu allen prächtigen Gebäuden, und muß allemal, wo mehr Geſchoſſe ſind, an dem unterſten angebracht werden. Die ernſthafte Pracht dieſer Ordnung, und ihre ſchöne Abwechslung gegen die darübergeſetzte joniſche, empfindet man lebhaft bey genauer Betrachtung der kleinern Portale in dem Hof des Berliniſchen Schloſſes, wo die Hauptwache iſt: wie denn überhaupt alles, was an dieſem Schloſſe von doriſcher Ordnung, ſowol in Austheilung und Verhältniß als in Verzierungen, zum Muſter dieſer Bauart kann genommen werden.

(*) Von der Doriſchen Ordnung überhaupt handeln, unter mehrern, J. F. Blondel, im 2ten Bde. ſ. Cours d'Architecture, im 1ten Kap. und ebend. im 5 Kap. S. 114 u. f. 121. 128. 141. 153. — und Militia in den Princ. d'Arehit. civ. im 8ten Abſchn. des 1ten Buches S. 62 des erſten Bds. der deutſchen Ueberſ. — Ferner gehören hieher: Methode pour diſtribuer les Metopes, Triglyphes et Mutules dans les accouplemens et angles rentrans de l'ordre Dorique, p. Mr. Dumont, f. 7 Bl. — L'ordre Dorique deſſ. p. J. C. de la Foſſe, et gr. p. J. B. Lucien, f. 4 Bl. — L'ordine Dorico, oſſia il Tempio d'Ercole nella Citta di Cori, da Giov. Ant. Antonini, R. 1785. f. 4 Bl. welcher Tempel auch, meines Wiſſens, in den Antichità di Cora von Giovb. Piraneſi, R. 1764. f. 11 Bl. abgebildet iſt. —

Drama. Dramatiſche Dichtkunſt.

Man iſt ſchon gewohnt, ein zu würklicher Vorſtellung einer Handlung verfertigtes Gedicht, mit dem griechiſchen Worte Drama, (eine Handlung) zu benennen; daher iſt die dramatiſche Dichtkunſt der Theil der Kunſt, der ſich mit Verfertigung des Drama beſchäfftiget.

Die Handlungen der Menſchen, bey denen das Genie und das Herz ſich in ſo mannigfaltigem Lichte zeigen, ſind ohne Zweifel der intereſſanteſte Gegenſtand der Dichtkunſt. Die Epopee erzählt dieſelben, doch ſo, daß ſie uns in den wichtigſten Vorfällen die handelnden Perſonen gleichſam abmahlt, und daß wir uns einbilden, ſie handeln zu ſehen; die Schaubühne aber ſtellt uns würklich handelnde Menſchen vors Geſicht, und das Drama enthält ihre Reden, und jede Aeußerung ihrer Gedanken und Empfindungen. Wen alſo gleich beyde Gattungen einerley Materie behandelten, ſo müßte die Art zu verfahren nothwendig ſehr verſchieden ſeyn. Denn der Hauptumſtand, daß wir bey der dramatiſchen Vorſtellung bey der Handlung gegenwärtig ſind, erfodert, daß ſie kurz ſey, daß alles in einem ununterbrochenen Zuſammenhang in Anſehung der Zeit und des Orts geſchehe.

Das dramatiſche Schauſpiel giebt einem verſammelten Volk eine intereſſante Handlung von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende zu ſehen. Unterſucht man nun, wie dieſes auf die beſte und natürlichſte Art geſchehen könne, ſo entdeket man die Regeln, ſowol für die Beſchaffenheit des Theaters, als für die Einrichtung des Drama.

Natürlicher Weiſe iſt die Handlung auf eine gewiſſe Kürze der Zeit eingeſchränkt, weil Niemand Tagelang auf einer Stelle ſtehen

und

und einer Handlung mit unverwandten Augen zuſehen kann. Ein paar Stunden hält man dieſes aus; währet es länger, ſo müſſen viele davon gehen, ohne das Ende der Handlung abwarten zu können. Daher iſt die Einrichtung des Drama gekommen, die überall beobachtet wird, daß ein paar Stunden hinlänglich ſind, die ganze Handlung zu ſehen; und wenn es wahr iſt, daß die Chineſer Schauſpiele haben, die Tagelang währen, ſo ſind ſie barbariſch, und können nicht einmal als eine Ausnahme dieſer Regel angeſehen werden. So lang alſo muß das Spiel der Handlung oder die Vorſtellung währen.

Aber die Handlung ſelbſt kann aus verſchiedenen Umſtänden ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie mehr Zeit erfodert. Sobald einige dazu gehörige Dinge nicht vor den Augen des Zuſchauers geſchehen, ſo kann man die dazu erfoderliche Zeit merklich abkürzen. Wo zum Fortgang der Handlung nöthig iſt, daß gewiſſe Perſonen herbey gerufen, oder daß gewiſſe Nachrichten von andern Orten her eingeholt werden, oder wo ſonſt etwas außer dem Geſicht des Zuſchauers geſchehen ſoll, da kann man immer eine kürzere Zeit dazu ſetzen, als in der Natur nöthig iſt. Der Bote, der eine Meile weit weggeſchikt wird, um Nachrichten einzuziehen, kann in wenig Minuten wieder kommen, weil der Zuſchauer das Unmögliche dieſer Schnelligkeit zwar erkennet, aber nicht fühlet. Aus dieſem Grund hat man gefunden, daß die Handlung, wozu ein ganzer Tag nöthig wäre, in ein paar Stunden kann vorgeſtellt werden, ohne die Zuſchauer das Unnatürliche dieſer Kürze fühlen zu laſſen.

Darinn waren die Alten mehr eingeſchränkt, als wir. Die Schaubühne wurde bey ihnen nie leer, weil der Chor immer zugegen war; wir aber laſſen nach jedem Aufzuge die Bühne leer, dadurch verliert man einigermaßen das Gefühl des Zeitmaaſſes der Dinge, die inzwiſchen geſchehen. Allein auf der andern Seite ſcheinet dieſe völlige Unterbrechung der Handlung gegen die Natur der dramatiſchen Vorſtellung zu ſeyn; weil der Zuſchauer dadurch leichter aus der Täuſchung herauskommt. Noch ungeſchitter aber iſt es, daß der Zwiſchenraum, in welchem man von der Handlung nichts ſieht, mit ganz fremden Gegenſtänden, dergleichen die Ballette ſind, angefüllt werde. Dieſes iſt eine Barbarey, die unwiderſprechlich beweiſet, daß es uns bey dem Schauſpiel mehr um Luſtbarkeit und Zeitvertreib, als um den Nutzen zu thun iſt, den man daraus ziehen kann, daß man ein Zeuge merkwürdiger Handlungen iſt.

Die Regel alſo, welche befiehlt die Handlung ſo einzurichten, daß man, ohne etwas unnatürliches zu empfinden, ſie in ein Paar Stunden als ein Augenzeuge anſehen könne, iſt nicht eine blos willkührliche Einſchränkung der dramatiſchen Kunſt, ſondern in der Natur der Sache gegründet, und iſt das, was die Kunſtrichter die **Einheit der Zeit** nennen.

Soll die Handlung natürlich vorgeſtellt werden, ſo muß ſie ſo beſchaffen ſeyn, daß auch in dem Orte, wo wir die handelnden Perſonen ſehen, nichts widerſprechendes ſey. Was ſeiner Natur nach auf einem öffentlichen Platz geſchehen muß, ſoll nicht in einem Zimmer, und was in geheim geſchehen ſoll, nicht auf öffent-

fentlichem Platz vorgeſtellt werden. Man muß eine ſehr genaue Uebereinkunft der Dinge, die geſchehen, und der Oerter da ſie geſchehen, beobachten. Darinn waren die Alten ſehr ſtreng, und man wird ſchwerlich etwas unſchikliches in dieſer Art bey ihnen antreffen. Die Neuern beobachten hierinn, wegen der insgemein ſehr ſchlechten Einrichtung des Theaters, weniger Genauigkeit. Man ſieht bisweilen, daß eine offene Gallerie, oder der Flur eines Hauſes, wo jedermann durchgeht, die Stelle eines geheimen Conferenzcabinets, und im Gegentheil ein Cabinet die Stelle eines Durchganges, oder einer Gallerie vertritt, wo jedermann unangemeldet hinkommen darf. Dergleichen Unrichtigkeiten können ſo anſtößig werden, daß ſie die Aufmerkſamkeit auf die Hauptſachen merklich ſchwächen.

Die Alten beobachteten in ihren dramatiſchen Vorſtellungen in Anſehung des Orts dieſe Regel unverbrüchlich, daß die Schaubühne einen Ort vorſtellte, an welchem alles, was vor den Augen des Zuſchauers geſchah, natürlicher Weiſe geſchehen mußte: dieſen einzigen Ort behielten ſie unverändert die ganze Vorſtellung hindurch; und was als geſchehen erkannt werden mußte, das doch an dieſem Orte nicht geſchehen konnte, kam in Erzählung vor. Dieſes nennen die Kunſtrichter die **Einheit des Orts.** Die Neuern binden ſich weniger an dieſe Regel; ſie ſtellen oft dem Auge des Zuſchauers die Handlung ſo vor, daß es unmöglich wird, denſelben Ort durch die ganze Handlung beyzubehalten. Man ſieht bisweilen einen Theil derſelben auf einem öffentlichen Platz, und einen andern in einem geheimen Zimmer; deßwegen wird die Scene währender Handlung oft verändert. Man kann ſich endlich über das, was hierinn unnatürlich iſt, wegſetzen; aber bey der Einheit des Orts iſt doch der ganze Faden der Vorſtellung ununterbrochen; die Reyhe unſrer Vorſtellungen hat nicht ſo viel zweifelhaftes, das man mit Gewalt wegräumen muß, und die Aufmerkſamkeit wird beſtändig auf die Hauptſache geheftet. Und dann ſcheinet es doch einigen Mangel an Dichtungskraft anzuzeigen, daß man nöthig hat den Zuſchauer bald an dieſen, bald an einen andern Ort zu führen. Der iſt unſtreitig geſchikter, der die Zuſchauer auf einer Stelle mit einem wichtigen Schauſpiel unterhalten kann, als der, welcher nöthig hat, ſie in einem ganzen Haus, oder gar in einer Stadt herum zu führen.

Die genaue Beobachtung der Einheit des Orts wurde den Alten viel leichter, als den Neuern; weil jene insgemein einfachere Handlungen vorſtellten, als die ſind, die von den Neuern gewählt werden. **Aeſchylus, Sophokles** und **Ariſtophanes** ſahen, daß eine ſehr einfache Handlung, wo alles auf einer Stelle geſchieht, durch die Perſonen, und die ſich dabey äußernden Gedanken und Empfindungen höchſt intereſſant ſeyn könne, und ſie wußten in der That den Mangel des Mannigfaltigen, in Anſehung des Aeußerlichen der Handlung, durch deſto größere Mannigfaltigkeit und durch die Wichtigkeit deſſen, was innerlich in den Gemüthern vorgeht, reichlich zu erſetzen. Drey oder vier Perſonen konnten, faſt ohne von der Stelle zu rüken, den Zuſchauern ein wichtiges Schauſpiel vor Augen ſtellen.

len. Die Neuern ſcheinen aus Mißtrauen in ihr Genie, oder auch aus würklichem Unvermögen, in die Nothwendigkeit geſetzt zu ſeyn, einen weitläuftigen Stoff zu wählen. Sie haben mehr Perſonen, mehr Vorfälle, und ſo gar Nebenhandlungen oder ſo genannte Epiſoden nöthig, um ihre Zuſchauer in einer ununterbrochenen Aufmerkſamkeit zu unterhalten. Sie getrauen ſich ſelten eine oder zwey Hauptperſonen ſo groß zu bilden, daß man ſich mit ihrer Art, bey einem einzigen Vorfall zu denken und zu handeln, hinlänglich beſchäfftigen könnte; ſie haben noch andre Perſonen nöthig, um der ſinkenden Aufmerkſamkeit aufzuhelfen; mehrere Vorfälle, um ihrem Schauſpiel Leben zu geben; und können daher ſich auch nicht allemal an einen Ort binden. Aber dieſer Reichthum der Materie iſt im Grund nichts als Armuth, die durch die Menge gemeiner Sachen das zu erſetzen ſucht, was den wenigen Hauptſachen an innerlichem Werth mangelt; ein Hülfsmittel der Dichter, die nicht Genie genug haben, oder die zu lebhaft und zu ungeduldig ſind, ihre Vorſtellungen in abgemeſſenen Schranken zu halten. In dieſem letztern Fall ſcheinet **Shakeſpear** geweſen zu ſeyn, der bey dem größten Vermögen, eine ſehr einfache Handlung höchſt intereſſant zu machen, ſich die Mühe nicht hat geben wollen, einfach zu ſeyn.

Dieſe Einfalt der Handlung, da nur ein einziges Intereſſe vom Anfang bis zum Ende vorkommt, das durch keine epiſodiſche Nebenhandlung und zufällige Vorfälle unterbrochen wird, iſt die **Einheit der Handlung** genennt worden, und macht alſo mit den Einheiten des Orts und der Zeit, deren bereits Erwähnung geſchehen, das aus, was man die drey Einheiten des Drama zu nennen pflegt *). Ohne ſie kann die Handlung nicht natürlich genug ſeyn, und deßwegen halten viele ſie für eine weſentliche Eigenſchaft des dramatiſchen Gedichts. Wie ſie aber ſeinen eigentlichen Werth, von dem ſogleich ſoll geſprochen werden, nicht ausmachen, ſo iſt auch nicht zu leugnen, daß die Neuern intereſſante Stüke gemacht haben, denen dieſer Vorzug mangelt. Man kann aber immer gewiß behaupten, daß dieſe Stüke noch mehr Verdienſt haben, und noch beſſer gefallen würden, wenn ihre Verfaſſer ſich die Mühe gegeben hätten, alles ſo einzurichten, daß die Uebertretung der Einheiten nicht nöthig geweſen wäre. Es wäre gar nicht unmöglich, die Zuſchauer ein Paar Stunden lang überaus angenehm, durch blos einzele Scenen, aus ganz verſchiedenen Trauerſpielen oder Comödien genommen, zu unterhalten. Aber dieſes wäre dann kein Drama. Da wir alſo, indem wir von der Natur dieſer Dichtungsart ſprechen, ſagen, die drey Einheiten müſſen darinn beobachtet werden, ſo wird dieſes dadurch nicht widerlegt, daß man auch Stüke gerne ſieht, darinn ſie nicht beobachtet worden; denn dieſe Stüke würden noch gefallen, wenn man gar alle Nebenſcenen wegließe, und nur die vornehmſten ohne Verbindung vorſtellte. Alsdenn aber wäre ein ſolches Stük kein Drama mehr, ſondern es wären einzelne Theile eines Drama.

Dieſe Anmerkungen betreffen größtentheils das Aeußere des Drama, wodurch es natürlich und

*) S. Einheiten.

und von anſtößigen Fehlern der äußerlichen Form frey wird.

Wichtiger iſt es, von ſeiner innerlichen Vollkommenheit beſtimmte und richtige Begriffe zu haben. Das Schauſpiel muß nicht nur, ſowol in ſeinem Inhalt überhaupt, als in ſeinen einzelen Theilen, intereſſant ſeyn, und Menſchen von Geſchmak in einer ununterbrochenen lebhaften Beſchäfftigung des Geiſtes und des Herzens unterhalten; ſondern am Ende Eindrüke zurük laſſen, die einen vortheilhaften Einfluß auf die Gemüther haben.

Die erſte Sorge des Dichters geht auf die Wahl eines intereſſanten Inhalts. Er wählt einen Gegenſtand, der für Menſchen von Geſchmak und von empfindſamen Herzen hinlängliche Reizung hat. Für einen Dichter von Genie, der den Menſchen ſo wol aus der Geſchichte, als aus der täglichen Beobachtung kennen gelernt hat, iſt die Materie zum Drama unerſchöpflich. Aus der Geſchichte ſelbſt ſtellen ſich die größten Männer dar, denen ganze Nationen ihr gutes oder ſchlechtes Schikſal zu verdanken haben. Er weiß ſie wieder ins Leben zurük zu führen, uns vors Geſichte zu ſtellen, und uns zu Zeugen ihrer merkwürdigſten Thaten zu machen, daß wir die großen Seelen eines Themiſtokles, eines Alexanders, eines Cicero, und anderer claſſiſcher Männer, in ihren Reden und Handlungen ſich in unſrer Gegenwart entfalten ſehen. Noch mehr kann er reizen, wenn er die größten Männer ſeiner eigenen Nation, aus den verfloſſenen Jahrhunderten, ſeinen Zuſchauern wieder vors Geſichte bringt. Will er ſeine Materie aus der allgemeinen Naturgeſchichte des ſittlichen Menſchen nehmen, ſo hat er einen noch reichern Stoff. Die verſchiedenen Charaktere der Menſchen, ihre ſeltſamen Schikſale, ihre Leidenſchaften und deren Würkungen, die mannigfaltigen Lebensarten und Sitten der Völker und der verſchiedenen Stände der Menſchen, bieten ſich ihm zur Bearbeitung dar.

An intereſſantem Stoff kann es dem dramatiſchen Dichter nie fehlen, wenn er nur ſelbſt nach Beſchaffenheit ſeiner Materie, eine große, oder eine empfindungsvolle Seele, oder ein großes Maaß von feinem Witz und guter Laune hat. Aber die Bearbeitung dieſes Stoffes hat eigene Schwierigkeiten, und mehr, als irgend eine Dichtungsart.

Gleich im Anfang der Handlung müſſen ſowol die Perſonen, als das Geſchäfft, welches ſie vorhaben, die Neugierde der Zuſchauer ſtark reizen. Dieſe müſſen begierig werden, die Perſonen näher kennen zu lernen und zu ſehen, was für Eindrüke das Geſchäfft auf ſie machen, wie ſie ſich in den verſchiedenen Fällen, die man voraus vermuthet, betragen werden. Durch dergleichen Fragen muß die Aufmerkſamkeit gleich vom Anfang feſtgeſetzt werden. Alſo muß der Dichter ſeiner Handlung einen guten Anfang zu geben wiſſen, der den Zuſchauer gleich in beſtimmte Erwartungen ſetzet; und dieſes iſt inſonderheit in der Comödie eine ſchwere Sache.

In dem Verfolg der Handlung muß die Neubegierde zwar nach und nach befriediget, aber immer durch neue Verwiklungen gereizt werden. Je mehr die Sachen gegen die Erwartung der Zuſchauer laufen, dabey aber in völliger Wahrſcheinlichkeit ſind, je größer wird ihr Vergnügen dabey ſeyn.

Die

Die Handlung muß von Zeit zu Zeit ihre Ruhepunkte haben, auf denen man etwas ſtill ſtehen kann, um alles vergangene zu überſehen, und neue Erwartungen des folgenden zu bilden. Dabey aber muß man die Hauptperſonen und das Hauptintereſſe der Handlung nie aus dem Geſichte verlieren. Jede Unterbrechung, da Dinge vorkommen, deren Verbindung mit dem Ganzen nicht ſogleich kann bemerkt werden, thut der Handlung Schaden.

Man muß oft denken, daß nun eine Entwiklung der Sache nahe ſey, und durch neue Hinderniſſe ſie weiter hinausgeſetzt ſehen. Aber endlich müſſen alle Erwartungen des Zuſchauers völlig befriediget werden, und er muß am Ende jede Frage, die er ſich während der Handlung gemacht hat, völlig beantwortet finden, ſo daß ihm von der ganzen Sache nichts mehr zu erfahren übrig bleibet; und damit muß ſich das Drama endigen.

Aber das Unterhaltende iſt nicht nur eine der guten Eigenſchaften des Drama. Es muß auch dadurch wichtig werden, daß es uns helle Ausſichten in das Innere des menſchlichen Herzens giebt. Das gröſte Verdienſt des Dichters entſtehet daher, daß er uns Menſchen von hoher Sinnesart und ungewöhnlicher Gröſe der Seele bewundern macht; daß er uns die traurigen oder ſchreklichen Würkungen des Laſters oder der hinreißenden Leidenſchaften zu empfinden giebt; daß er uns für alles, was an Menſchen und Sitten liebenswürdig oder verächtlich iſt, fühlbar macht. Er muß ſowol unſern Geiſt, als unſer Herz ohne Aufhören in einer vortheilhaften Beſchäfftigung unterhalten, und alle Nerven der Seele zur Würkſamkeit reizen. Dieſes alles aber muß auf eine vortheilhafte Wendung unſrer Seelenkräfte abzielen. Der Schreken, den der Dichter in uns erwekt, muß dienen, uns vom Böſen zurük zu halten; das Lachen muß uns ſelbſt vor dem Lächerlichen bewahren; jede Empfindung der Menſchlichkeit muß in uns rege gemacht werden; alles aber muß dahin abzielen, die Seele zu der ſchönen Harmonie der Empfindungen zu ſtimmen, darinn ſie für jedes Gute und Böſe, in dem Maaße, wie es ſolches verdienet, empfindſam wird.

Unter die beſondern Mittel, das Drama nützlich zu machen, zählen wir mit den alten Kunſtrichtern die **Denkſprüche**, wenn ſie nur gründlich gedacht und wol angebracht ſind. **Plautus** ſcheinet zwar zu leugnen, daß man ſich dieſelben zu Nutze mache*); allein es kommt auf die Umſtände und auf die Gemüthslage des Zuhörers an, daß es geſchehe. Es iſt nicht unerhört, daß Menſchen durch wenige, ihnen ans Herz gelegte Worte, eine beträchtliche Veränderung ihrer Sinnesart an ſich erfahren haben. Unſtreitig iſt

*) Im Rudens (Act. IV. Sc. 7.) ſagt ein ehrlicher Mann dieſen ſchönen Spruch:

Semper cavere hoc ſapientes aequiſſimum eſt,
Ne conſcii ſint ipſi maleficiis ſuis.

Worauf ſein Knecht folgende Anmerkung macht:

Spectavi ego pridem comicos ad iſtum modum
Sapienter dicta dicere, atque iis plaudier,
Cum illos ſapientis mores monſtrabant poplo.
Sed cum inde ſuam quisque ibant diverſi domum,
Nullus erat illo pacto, ut illi juſſerant.

iſt es gut, daß die Menſchen wichtige Wahrheiten da, wo ſie am ſtärkſten gefühlt werden, hören. Würken ſie nicht bey allen, und nicht gleich ſtark: ſo finden ſich doch auch Fälle, wo ſie große Würkung thun.

Auf dieſe Weiſe wird das Drama eines der vornehmſten Werke der Dichtkunſt, und das Schauſpiel, dazu es dienet, eine edle und nützliche Beſchäfftigung denkender und empfindſamer Zuſchauer.

Es iſt überhaupt ſo etwas intereſſantes, die lebhafteſten Auftritte des menſchlichen Lebens zu beobachten, daß ſich vermuthen läßt, die dramatiſche Dichtkunſt möchte in ihrer erſten rohen Geſtalt beynahe ſo alt ſeyn, als jede andre Dichtungsart. Man findet, daß auch noch ganz rohe Völker bey feyerlichen Verſammlungen leidenſchaftliche Scenen in Nachahmungen vorſtellen. Daraus aber iſt hernach, da die Dichtkunſt durch glükliche Genien ausgebildet worden, das ordentlich Drama entſtanden. Es iſt ſchon an einem andern Ort *) angemerkt worden, daß das Drama weit älter iſt, als man insgemein glaubt. Es iſt ein bloßes Compliment, das einige griechiſche Kunſtrichter dem Homer gemacht haben, wenn ſie vorgeben, daß die Ilias zu Erfindung des Trauerſpiels, und die Odyſſea zur Comödie die Veranlaſſung gegeben habe. Beyde haben einen weit natürlichern Urſprung, den **Caſaubon** von den uralten Luſtbarkeiten herleitet, die die Menſchen natürlicher Weiſe nach vollendeter Einſammlung der Erdfrüchte angeſtellt haben **). Man ſieht noch itzt an einigen Orten Deutſchlands, unter dem Landvolke, das nie etwas von ordentlichen Schauſpielen gehört hat, nach vollendeter Erndte eine Luſtbarkeit, die ſehr genau die roheſte Geſtalt der Comödie vorſtellt. Die ſceniſchen Schauſpiele ſcheinen in Italien, beſonders in Sicilien, noch früher als in Griechenland in Flor gekommen zu ſeyn. Man findet, daß die alten Hetrusker ſie ſehr geliebt haben; und **Varro** *) gedenket namentlich eines hetruskiſchen Tragödienſchreibers. Das Trauerſpiel möchte wol bey Gelegenheit feyerlicher Begräbniſſe aufgekommen ſeyn.

Dem glüklichen Genie der Griechen, das jeden Gegenſtand des Geſchmaks in ſeiner höchſten Vollkommenheit zu erbliken fähig war, haben wirs zu danken, daß aus einer rohen und vielleicht ſehr wilden Nachahmung merkwürdiger Handlungen, eine Kunſt erwachſen iſt, die uns alles, was das Leben und die Angelegenheiten der Menſchen intereſſantes haben, auf eine ſo lebhafte, ſo unterhaltende und ſo lehrreiche Art, zugleich ſo natürlich auf die die Schaubühne bringt, daß wir es in der Natur ſelbſt zu ſehen glauben.

Bey den neuern abendländiſchen Völkern finden ſich ſchon im zwölften Jahrhundert Spuren von dramatiſchen Schauſpielen **); und

*) S. Dichtkunſt.

**) Satyricae igitur poeſeos non ſecus ac tragoediae et comoediae origo prima ab illis repetenda conventibus, quos vetuſtiſſimi mortales, collectis frugibus cogere ſoliti, ut - - animum relaxarent ac jucunditati ſe darent. De Satyrica poeſi p. 9. 10.

*) De Ling. Lat. L. IV. Volumnius qui Tragoedias Tuſcas ſcripſit. Iſt gleich dieſer Volumnius, wie es ſcheinet, ein Römer geweſen, ſo erhellet doch ſo viel aus dieſer Stelle, daß die Hetrusker ihre eigene Tragödie gehabt haben.

**) Hénault Abregé chronolog. An. 1160.

und nach dem Bericht des **Maffei** hat ein gewiſſer **Albertino Muſſato** aus Padua, der im Jahr 1329 in einem hohen Alter geſtorben iſt, zwey Trauerſpiele in der Manier des Seneca geſchrieben, die einige Regelmäßigkeit ſollen gehabt haben*). Indeſſen iſt die Schaubühne bis in das vorige Jahrhundert faſt durchgehends ſehr barbariſch geweſen.

Scaliger berichtet**) uns, die dramatiſchen Schauſpiele ſeyen im ſechzehnten Jahrhundert in Frankreich noch mit ſo ſchlechten Anſtalten aufgeführt worden, daß die Schaubühne ganz blos geweſen. Wer nicht mehr unter den redenden Perſonen ſtund, wurde für abweſend gehalten. In Frankreich hat man den guten Geſchmak der Aufführung dieſer Schauſpiele dem Cardinal **Richelieu** zu danken †); und alle übrige europäiſche Nationen haben hernach ſich nach dem Beyſpiel, das Frankreich ihnen gegeben hat, gerichtet. Dieſer Miniſter trug dem **Abbé d'Aubignac** auf, die ganze Materie von Aufführung der Schauſpiele aus den Schriften der Alten zuſammen zu tragen; und wenn er länger gelebt hätte, ſo würde Frankreich vielleicht die Schauſpiele wieder in der Größe und Pracht geſehen haben, die ſie in Athen und in Rom gehabt haben. Aber er ſtarb, ehe der Abbé ſein Werk vollenden konnte. Was er über dieſe Materie geſchrieben, iſt hernach unter dem Titel, La Pratique du theatre, herausgekommen.

Es fehlt inzwiſchen unſern Schauſpielen noch ſehr viel, um die Vollkommenheiten der Alten zu haben. Nicht zu gedenken, daß unſre Dichter, aus Urſachen, die in die Augen fallen, noch ſehr weit hinter den Griechen zurük bleiben: ſo iſt unſre ganze Veranſtaltung zu dieſen Schauſpielen, in Vergleichung deſſen, was Athen in dieſer Art geſehen hat, armſelig. Unſre Schaubühnen ſind gegen die griechiſchen nicht viel beſſer, als Raritätenkaſten, und es iſt auf keiner heutigen Bühne möglich, irgend eine große Handlung völlig natürlich vorzuſtellen.

Das Drama hat ſich in verſchiedene Gattungen zertheilet, die Oper, das Trauerſpiel, die Comödie und das Schäferſpiel, davon jede wieder ihre verſchiedene Mittelarten hat, von welchen in den beſondern Artikeln über die Hauptgattungen ausführlich geſprochen wird.

Von dem **Drama überhaupt** handelt, in **lateiniſcher** Sprache: Diſputat. in qua oſtenditur, praeſtare Comoediam atque Tragoediam metrorum vinculis ſolvere, nec poſſe ſatis, niſi ſoluta oratione, aut illarum decorem ac dignitatem retineri, aut honeſtam inde voluptatem ſolidamque utilitatem percipi, Auct. Paol. Beni, Ven. 1600. 4. — Scenophylax, ſ. Dial. in quo Comoediis et Tragoediis antiq. carminum uſus reſtituitur . . . Auct. Luc. Scarannus, Ven. 1601. 4. — In **italieniſcher** Sprache: Die in der vorigen Ausgabe dieſes Werkes, auf Morhofs Zeugniß, hier angeführte, aber auch in den Verbeſſerungen bey dem zweyten Bande ſchon zuruck genommene Idee del Teatro di Giul. Camillo, Fir. 1550. 4. iſt, wie ich ſehe, unter andern von H. Dahler wieder unter die dramatiſchen Schriften geſtellt worden; ich glaube alſo noch einmahl erinnern zu müſſen, daß

*) Theatro Ital. T. I. p. 4.

**) Poet. L. I. c. 21.

†) Und Frankreich hat, was die Aufführung der Stücke, als wovon hier die Rede iſt, anbetrifft, dieſen guten Geſchmak aus Italien erhalten.

daß ſie damit gar nichts gemein hat, ſondern ein allegoriſches, alchymiſches, myſtiſches Geſchwätz enthält. — Della Poeſia rappreſentativa, e del modo di rappreſentare le favole ſceniche, Diſc. di Angel. Ingegneri, Ferr. 1598. 4. Ven. 1734. 8. (Was von der dramatiſchen Poeſie, S. 1-74 darinn geſagt wird, iſt in antiquariſcher Manier; und von S. 75-120 finden ſich allerhand Lehren über das Spiel der Schauſpieler, und ihre Kleidung, über Einrichtung des Theaters, Beleuchtung, u. d.) — Diſcorſo in cui . . . ſi moſtra, come ſi poſſana ſcriver con molte lodi le Comedie e Tragedie in proſa, e di molti precetti di cotal arte copioſamente ſi ragiona, di Agoſt. Michele, Ven. 1592. 4. — Riposta in difeſa del metro nelle poeſi . . . e in particolare nelle Traged. e Comed. contra il parere di P. Beni (ſ. oben) di Fauſt. Summo, Pad. 1601. 4. (wovon übrigens auch noch der achte ſeiner, bey dem Art. Dichtkunſt, angezeigten Diſcorſi handelt.) — Trattato della Poeſia ſcenica, Dial. di Frc. Alb. Draghi, Breſc. 1625. 8. — Dell' unita della favola dramatica, von Agoſt. Maſcardi, der ſiebente Diſc. im 1ten Th. ſ. Proſe volgari, Ven. 1630. 12. — Dell' imitazione dramatica, Ragionamento di Franc. Mangot, Ven. 1667. 8. — Diſcorſo critico intorno alla poeſia dramatica, dell P. Franc. Fulvio, Ven. 1675. 4. — Della Poeſia teatrale antica e moderna von Giov. Biſſo, bey ſ. Introduzione alla volgar Poeſia, Pal. 1749. 12. Rom. 1777. 13. — Diſcorſi ſopra l'imitazione drammatica per un Filologo Toſcano, Fir. 1765. 12. — Conſiderazione ſopra il Teatro, von Piet. Bicchierai, bey ſ. Trſpl. Virginia e Cleone, Fir. 1767. 8. — Raggionamento ſulla tragica e comica poeſia, di Giov. Pizzi . . . Rom. 1772. 8. — In franzöſiſcher Sprache: De la diſpoſition du poeme dramatique, eine, von dem Verf. des folgenden Werks angeführte; aber mir nicht näher bekannte Schrift. — La Pratique du Theatre, p. Franc. Hedelin, Abbé d'Aubignac, Par. 1657. 4. Verm. Amſt. 1715. 8. 3 Th. Engl. Lond. 1684. 4. Deutſch, durch W. B. Ad. v. Steinwehr, Hamb. 1737. 8. (Da das Werk, zu ſeiner Zeit, für wichtig gehalten wurde, und doch, ungeachtet ſ. Ueberſetzung, unter uns wenig bekannt iſt: ſo wird der Inhalt deſſelben hier eine Stelle einnehmen können. Das erſte Buch handelt, in 8 Kap. de la neceſſité des ſpect. et en quel eſtime ils ont été parmi les Anciens; . . . de ce qu'il faut entendre par pratique du Theatre; des règles des Anciens; de la maniere dont on doit s'inſtruire pour travailler au Poeme dramatique (Mit dem Studio der Theoretiker ſoll man anfangen; und dann die Dichter ſelbſt leſen); des ſpectateurs, et comment le Poete les doit regarder; du melange de la repreſentation avec la verité de l'action theatrale; de quelle manière le poete doit faire connoitre les decorations, et les actions neceſſaires dans une piece de theatre. Das zweyte Buch, in 10 Kap. Du ſujet; de la vraiſemblance; de l'unité de l'action; de la continuité de l'action; des hiſtoires a deux fils, dont l'une eſt nommé Epiſode; de l'unité de lieu; de l'etendue de l'action theatrale, ou du temps et de la durée convenable au poeme dramatique; de la preparation des incidens; du denouëment, ou de la cataſtrophe et iſſue du poemé dramatique; de la Tragicomedie (wo er ſehr richtig bemerkt, daß der glückliche Ausgang eines, ſonſt tragiſchen Stoffes eine ſolche Benennung nicht erfordere). Das dritte Buch, in 10 Kap.

Des parties de quantité du poeme dramat. et ſpecialement du prologue; des epiſodes ſelon la doctrine d'Ariſtote; des Acteurs anc. ou prem. recitateurs des epiſodes; des choeurs; des Actes; des intervales des actes; des ſcenes; des monologues; des a parte; des ſtances. Das vierte Buch, in 8 Kap. Des perſonnages ou acteurs; des diſcours en général; des narrations; des deliberations; des diſc. didactiques; des diſc. pathetiques; des figures; des ſpectacles, machines, decorations. Als Anhang findet ſich dabey eine Analyſe et Examen de la Trag. de Sophocle, intit. Ajax, ſur les principales regles, ein Jugement de la Trag. Penthee, und ein Projet pour le rétabliſſement du Theatre franc. Ein andrer, aber im 6ten Bde. der Mem. de Litterat. et d'Hiſtoire, p. le P. des Moletz, Par. 1728. 12. gedruckter Zuſatz zu dem Werke betrift die Diſcours de piété dans les tragedies, die er verwirft. Daß alles, was er ſagt, ängſtlich getreu aus der Poetik des Ariſtoteles gefolgert worden iſt, und daß er keine der Milderungen annimmt, welche Corneille nachher den Vorſchriften des Griechen zu geben ſuchte, iſt bekannt; aber den Geiſt dieſer Vorſchriften faßte Aubignac nicht.) — Von eben dieſem Verf. ſind: Quatre diſſertat. touchant le poeme dramatique, Par. 1663. 12. die aber nur dem Titel nach hieher gehören, weil ſie nichts als Zergliederungen von den Trauerſpielen Sophonisbe, Sertorius, und Oedip des Corneille enthalten, und die eigentlich dadurch veranlaßt wurden, daß dieſer, in der folgenden Schrift, das Werk des Aubignac nicht angeführt hatte. — Die bekannten drey Diſcours des P. Corneille, welche zuerſt, bey ſ. Theatre, Par. 1663. f. und nachher bey den ſämmtlichen Ausgaben ſ. W. immer wieder mit abgedruckt worden ſind; von welchen aber nur eigentlich der erſte und dritte, von dem Nutzen und den Theilen des dramatiſchen Gedichtes, und von den drey Einheiten hieher gehören. Deutſch finden dieſe beyden ſich in dem 1ten und 4ten St. der Beytr. zur Hiſtorie und Aufn. des Theaters, Stuttg. 1750. 8. Einige Anmerkungen dazu hat Voltaire in ſ. Comment. ſur Corneille (Oeuvr. B. 65. Ausg. von Beaumarchais) gemacht; aber in G. E. Leſſings Dramaturgie iſt der Werth derſelben genau beſtimmt worden. — La reformation des Theatres, p. Mr. (Louis) Riccoboni, Par. 1743. 12. — Obſervations ſur le Theatre, p. Mr. (Franc. Ant.) de Chevrier, Par. 1755. 12. (Zur Vertheidigung der Sittlichkeit des Theaters überhaupt.) — Entretiens ſur la poeſie dramatique, von D. Diderot, bey ſ. Fils naturel, Par. 1757. 12. und Diſcours de la poeſie dramatique, von ebend. bey ſ. Pére de famille, Par. 1758. 8. Deutſch, bey dem Theater deſſelben, von G. E. Leſſing, Berl. 1760 u. 1781. 8. 2 Th. (In Frankreich fanden die Behauptungen des Verf. mancherley Widerſpruch; vorzüglich veranlaßten ſie die Petites lettres ſur les grands Philoſophes, Par. 1753. 12. von Paliſſot, die auch in die Saml. ſ. W. als in den erſten Band der Ausg. von 1788. 4. 4 B. aufgenommen worden ſind, wovon aber nur eigentlich der zweyte gegen Diderot allein, und zwar gegen das erſtere Werk deſſelben, gerichtet iſt. So gegründet manches ſeyn konnte, was ihr Verf. dem H. D. vorwirft: ſo gewis iſt Diderot doch tiefer, wie irgend einer ſeiner Vorgänger, in das Weſen des Drama überhaupt eingedrungen.) — Diſſertation . . . ſur le poeme dramatique, concernant la Trag. et la Comedie, où l'on fait preceder le poeme épique, et ſucceder divers autres genres de Poeſie qui la plu-

part ont de la connexion avec le Drama . . par Mr. de Vaubrieres, Nor. 1767. 2 B. — Du Theatre, ou nouvel Eſſai ſur l'art dramatique, Amſt. 1773. 8. Deutſch, nebſt einem Anhange aus J. W. v. Gothe Brieftaſchen, Leipz. 1775. 8. (Das Werk, welches aus 29 Kap. beſteht, deren Inhalt hier zu viel Raum wegnehmen würde, enthält eine Menge ſehr wahrer, obgleich zuweilen übertriebener Regeln. Er wünſcht das Drama überhaupt zu einem wahren Gemählde des Lebens und der Sitten zu machen; daher er, z. B. die Verſification deſſelben verwirft, die übertriebenen Charactere nicht leiden will, u. d. m. Vorzüglich empfiehlt er das eigentliche Drama.) — In engliſcher Sprache: Eſſay of dramatick poeſy, Lond 1668 8 1693. 4 von J. Dryden, und bey ſ. Dramatick works, Lond. 1762. 8. Deutſch, im 4ten St. S. 50 von G. E. Leſſings Theatr. Bibl. Stuttg. 1758. 8. — Bey R. Hurds Commentar über die Epiſtel an die Piſonen, eine Abhandlung über die verſchiedenen Gebiete der dramatiſchen Poeſie, im 2ten B. der deutſchen Ueberſ. — A general View of the Stage, by Mr Wilkes, Lond. 1759. 8. (Das Werk beſteht aus vier Abtheil. wovon der erſte, in 7 Kap. Of the Stage, its uſe to ſociety and the diſadvantages unter which it labours; of dramat entertainements en general and of tragedy; of the different ſpecies of Tragedy; of comedy and its end; of the defects of the ſpaniſh Drama, of the Italian Drama, of the french Stage, and of engliſh Comedy; of Farce, and of Opera theatrical Muſic and pantomime; die zweyte Abtheil. in 7 Kap. On the Art of acting handelt; die dritte, in 7 Kap. A Short hiſtorical account of the ſtage, anc. and modern; und die vierte, in 6 Kap. A critical examination of the merits and demerits of the principal performers in England and Ireland enthält.) — An Eſſay upon the preſent State of the Theatres in France, England and Italy . . . Lond. 1760. 8. (Nach einigen vorläufigen Bemerkungen handelt der V. in 33 Kap. Of the circumſtances that render plays intereſting; of the ſource whence theſe effects of paſſion proceed; rules to be obſerved in drawing of caracters; of the conſtruction of the fable; of unity and ſimplicity in the drama; of diverſity in dramatic poems; model of a perfect intrigue; of the method of contraſting characters; of the furberia della ſcena, or theatrical artifice; tragedy conſidered with regard to the paſſions; farther explication of the ſubject; rules to be obſerved in drawing theatrical characters; of the uſe of tragedy; tragedy conſidered in an abſtracted and methaphiſical light; ſolution of this difficulty; of truth and probability in dramatic poems; of the difference between the true and the probable; directions how to preſerve the conſiſtency of characters; Tragedy conſidered as a work of art; of the beauty of a poetical ſtile; application of what has been advanced in the chapter of tragedy; of the chorus of antiquity; of comedy in general and in particular of the italian; account of the moſt eminent comic writers of France and England; of farce; of operas; of the effects of dramatic repreſentations on the mind of man; of the art of acting; of the italian players; of the french players; of the engliſh players. Die Schrift enthält zwar nicht lauter neue, aber eine Menge gut durchgedachter Bemerkungen.) — On dramatic Genius, by P. Hifternan, Lond. 1772. 8. — The Elements

ments of dramatic Criticiſm .... by Will. Cooke, Lond. 1775. 8. **Deutſch**, mit einigen Zuſ. Lüb. 1776. 8. (Die 25 Kap. des Werkes enthalten, a ſketch of the origin of the ancient drama; of the prologue, epiſode, exode and chorus; of the verſe, recitation and muſic; of the maſks; on the diviſion of theatr. declamation between two actors; a definition of tragedy; of fable; of manners; of ſentiments, of diction; of the three unities; of ſome inferior rules; of tragic ſubjects; of tragi-comedy; of the origin and progreſs of ant. comedy; of the laws of comedy; of ſentimental comedy; that the characters of comedy are far from being as yet exhauſted; whether tragedy or comedy be the more difficult to write; of pantomime; of farce; a ſketch of the education of the greek and roman actors; general inſtruct. for ſucceeding in the art of acting. Ohngeachtet der Verf. ein eifriger Verehrer de[s Ari]ſtoteles iſt: ſo ſcheint er denn d[och a]uf keine Art in den Geiſt der T[...]unſt deſſelben eingedrungen zu ſeyn.) — Das 6te-12te Kap. des zweyten Theiles der Philological Inquiries by Jam. Harris, Lond. 1781. 8. S. 138. u. f. enthält eine Menge ganz guter Betrachtungen über die Einrichtung des Drama überhaupt, beſonders aber des Trauerſpiels, nach Maaßgabe der Vorſchriften des Ariſtoteles. — In **deutſcher** Sprache: Demokrit, ein Todtengeſpräch, von J. El. Schlegel, in dem 1ten Bde. der Beluſtigungen, und im 3ten Th. S. 177 f. W. Kop. 1764. 8. — Ebendeſſelben Gedanken zur Aufnahme des däniſchen Theaters, ebend. S. 251 u. f. enthalten eine Menge ſehr brauchbarer Anmerkungen über die dramatiſche Kunſt. — Drey (vorgeblich) philoſophiſche Abhandlungen über dramatiſche Dichtkunſt, finden ſich bey dem Comiſchen Theater von S .... (Straube) Bresl. 1759. 8. — Die Zueignungsſchrift vor der (von F. W. v. Gerſtenberg) aus dem Engl. überſetzten Braut des Beaumont und Fletſcher, Kopenh. 1765. 8. handelt von der dramatiſchen Täuſchung, und von den Schwierigkeiten des verſificirten deutſchen Drama (aber ſehr kurz.) — Hamburgiſche Dramaturgie, von G. Ephr. Leſſing, Hamb. 1767-1768. 8. 2 Bde. Zür. 1785. 8. 2 B. Frzſch. von Junker, Par. 1785. 8. 2 Bde. — Im 19ten St. S. 289 des Patrioten in Bayern, München 1769. 8. S. 289 findet ſich eine Abhandlung von dem Theater (Drama) — Der 2te Auff. S. 71 in den fliegenden Blättern von deutſcher Art und Kunſt, Hamb. 1773. 8. — Anmerkungen über das Theater, Leipz. 1774. 8. (von Joh. R. Mich. Lenz. Unterſuchungen, ob der dramatiſche Dichter den Menſchen, oder die Schickſale des Menſchen darſtellen ſolle, was die Griechen, und Franzoſen, Voltaire und Shakespear eigentlich dargeſtellt haben, und wie aus der verſchiedenen Bildung verſchiedener Völker Verſchiedenheit im Zweck des Drama entſtehe. In dem neuern Trauerſpiel ſoll daher der Character, in dem Luſtſpiel die Handlung das Hauptwerk ſeyn. Der Vortrag fällt ins Poßierliche.) — Ueber die Veränderungen des Theaters ... von ebend. in ſ. Flüchtigen Aufſätzen, S. 86 Zür. 1776. 8. — Ueber den Hauptzweck der dramatiſchen Poeſie, von Hißmann, im 2ten Bde. S. 553 des deutſchen Muſeums v. J. 1777. — Ueber Volksſchauſpiele, und über die hiſtoriſchen Gemählde auf der Bühne, zwey Abhandl. in den Rheiniſchen Beyträgen zur Gelehrſamkeit, Mannh. Jahrgang 1779. 8. — Ein Abſchnitt in J. J. Eſchenburgs Entw. einer Theorie und Litterat. der ſch. Wiſſenſchaften S. 215 u. f. der Ausg. von 1789. — Das 3te Hauptſt. des zweyten Theils in J. A. Eberhards Theorie der

der ſch. Wiſſenſch. S. 174 der erſten Ausg. — Die Vorrede vor dem 4ten Bde. von K. Fr. Kretſchmanns Werken, Leipz. 1787. 8. handelt vom Zwecke des Drama, von dramatiſcher Handlung, u. d. m. vorzüglich mit Rückſicht auf das Luſtſpiel. — S. übrigens die Art. **Comödie, Dichtkunſt, Tragödie,** u. a. m. —

Ueber den **Urſprung** des Drama überhaupt iſt bereits, bey dem Art. **Comödie**, bemerkt worden, daß, da ſich keine Handlung, ohne Perſonen, welche ſolche vorſtellen, vorſtellen läßt, und alſo zuerſt Menſchen, zu irgend einem Zwecke verſammelt ſeyn müſſen, ehe ſie dergleichen vorſtellen können, es ſehr begreiflich iſt, wie religiöſe Feſte dazu die Veranlaſſung gegeben haben, und wie das Drama alſo, mehr oder weniger, bey allen Völkern, anfänglich eine religiöſe Feyerlichkeit, und der Stoff dazu aus religiöſen Begebenheiten gewählt war. Jene Feſte ſind, bey allen Völkern, die erſten Vereinigungspunkte der verſchiedenen Mitglieder derſelben, geweſen; und wenn die Vorſteher derſelben, die Prieſter ſelbſt, auch nicht die Vergegenwärtigung religiöſer Begebenheiten, oder deſſen, worauf dieſe Feſte beruheten, dabey veranſtaltet hätten, um die Feyerlichkeit deſto eindringender zu machen, oder die Menſchen dadurch dabey zu beſchäftigen, feſtzuhalten, u. ſ. w. ſo würde doch die, durch ſie geweckte Einbildungskraft des Menſchen ſehr leicht von ſelbſt darauf gefallen ſeyn. Natürlicher Weiſe mußten aber dieſe Verſinnlichungen, urſprünglich, mehr aus ſtummen Aufzügen, Prozeſſionen, oder dergleichen, als aus Reden, mehr aus einem bloßen Schauſpiele, als aus einem eigentlichen Drama beſtehen, ſo wie jenes Schauſpiel ſelbſt, nach Maaßgabe der Eigenheiten der verſchiedenen Religionen, bey verſchiedenen Völkern, ſehr verſchieden ausfallen, und bey den Griechen z. B. (in den Satyrſpielen) auf Erweckung fröhlicher, und bey den chriſtlichen Völkern (durch die Myſterien) auf die Erweckung ernſthafter, oder ſo gar trauriger Empfindungen zwecken. Auch wird es, aus dieſem Unterſchiede, begreiflich, wie bey den letztern, es ſehr bald eine bloße religiöſe Feyerlichkeit zu ſeyn aufhörte, oder wie doch, neben demſelben, ſich ſehr frühzeitig mancherley, blos auf Beluſtigung gerichtete Schauſpiele bildeten, und Menſchen, ohne jene Veranlaſſung, ſich nur zu dergleichen, zuſammen thaten. Es bedurfte, indeſſen, bey allen Völkern, mehr oder weniger Zeit, ehe das Drama ſelbſt, in der ihm eigenen Geſtalt, zur Würklichkeit gelangte; und es war bey den mehreſten, wenigſtens ſchon zu einer rohen Form gediehen, ehe es eine beſtimmte, ihm angemeſſene, eigene Stätte fand. Um daß, durch Menſchen, lebendige Gemählde von einer Reihe von Begebenheiten vollkommen dargeſtellt, und andre Menſchen redend und handelnd aufgeführt werden können, müſſen ſich nicht blos Geſellſchaften dazu vereint haben, ſondern dergleichen Gemählde müſſen auch zuſammengeſetzt, oder dramatiſche Werke geſchrieben, und ein, zu ihrer Darſtellung geſchickter Ort, gleichſam ausgerüſtet ſeyn. Eines läßt von dem andern ſich nicht trennen, obgleich, der Natur der Sache gemäß, das Eine immer eher, als das Andre da ſeyn muß, und keines derſelben zugleich mit einem Mahle, in ſeiner Vollkommenheit da ſeyn kann. Von den, in Thierhäute gehüllten, das Antlitz mit Weinhefen beſchmierten athenienſiſchen Landleuten, oder den, in Engel, Hoheprieſter, jüdiſche Weiber, u. d. m. verkleideten Schulknaben bis zu einem Roscius, Garrik oder Eckhof; von den erſten, wahrſcheinlicher Weiſe, ganz ſtummen Nachahmungen irgend einer Begebenheit, oder irgend eines Menſchen, und den, vielleicht

bloßen

bloßen mündlichen Erklärungen dieſer Nachahmungen, bis zu einem Oedip oder einer Andria, zu einem Mahomet oder einem Miſanthropen, zu einem Othello oder einer heimlichen Heurath, zu einer Emilia Galotti oder Minna von Barnhelm; von dem Karren des Thespis, bis zu dem vom Perikles erbauten Theater oder den neuern Opernhäuſern, ſind ſehr viele Schritte durchzulaufen, und die Schwierigkeiten dabey werden dadurch nicht wenig vergrößert, daß, mehr oder weniger, das Eine dem Andern zu Hülfe kommen muß. Ohne Menſchen, welche Schauſpiele gaben, die keine Dramen waren, würden, wie gedacht, wahrſcheinlicher Weiſe, nie eigentliche dramatiſche Werke, und, ohne dramatiſche Werke, wieder ſchwerlich eine eigentliche Schauſpielerkunſt haben entſtehen können; und, wenn gleich, bey einigen neuern Völkern, Werke jener Art (auf ihren innern Werth kommt es hier nicht an) eher geſchrieben worden ſeyn ſollten, als ſie, durch die Art und den Grad ihrer eigenen Bildung, dazu beſondre Veranlaſſungen erhalten hatten, wie z. B. die Stücke unſrer Roswitha im 10ten Jahrhunderte: ſo würde doch dieſes, ohne dergleichen Werke bey den alten Völkern, nie möglich geweſen ſeyn. —

Was die **Geſchichte** des Drama anbetrift: ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß alle mögliche Arten menſchlicher Handlungen und Begebenheiten, ſo wohl ernſthafte und traurige, als fröhliche und lächerliche, u. ſ. w. und von dieſen wieder mehrere Arten zuſammen oder jede für ſich allein, ſich in dergleichen lebendige Gemählde bringen, oder aus Menſchen aus allen Ständen, und ſo wohl nur aus einem, als aus mehrern zuſammenſetzen laſſen, und daß, dieſem zu Folge, das Drama, bey verſchiedenen Völkern, ſehr verſchiedene und mannichfaltige Formen und Geſtalten hat erhalten müſſen, oder in ſehr vielerley Gattungen zerfällt. So gar blos erdichtete, und übernatürliche Weſen laſſen in dieſe Handlungen ſich mit verflechten, oder dergleichen Handlungen, als durch dieſe ausgeführt, ſich darſtellen, wodurch denn die Anzahl dieſer Gattungen ſehr vermehrt worden iſt. Nachrichten von ihnen ſind, bey den Artikeln **Comödie**, **Hirtengedicht**, **Oper**, **Satyriſches Schauſpiel**, und **Tragödie** zu finden. Aber die Werke, welche deren von ihnen überhaupt, und zwar bey **allen Völkern**, liefern, ſind folgende: Storia critica de' Teatri antichi e moderni, nella quale ſi ragiona dell' origine e progreſſo fino al tempo preſente, della Tragedia, della Comedia, del Drama in Muſica, e di ogni ſorta di ſimili componimenti preſſo tutte le nazioni, con . . . note del S. D. Carlo Veſpaſiano, Opera del S. Pietro Signorelli, Nap. 1777. 8. Deutſch, Bern 1783. 8. 2 Th. (Das Werk iſt in drey Bücher, und jedes derſelben wieder in verſchiedene Capitel abgetheilt. Schon bey dem Art. **Comödie** iſt die Einſeitigkeit und Partheylichkeit des Verf. öfterer bemerkt worden; zu Gunſten ſeiner eigenen Landsleute würde ihm ſolche zu verzeihen ſeyn; aber er widerlegt die, gegen das italieniſche Theater gehegten, Vorurtheile der andern Völker durch Herabwürdigung, und durch falſche Darſtellungen des Theaters derſelben, ſo, daß man öfterer zweifeln muß, ob er nur mit den dramatiſchen Schriften der Italiener ſelbſt genau bekannt geweſen iſt. Auch hat dieſe Partheylichkeit einige, zum Theil, bittre Kritiken über ſein Werk, beſonders von Seiten der Spanier veranlaßt, unter welchen die bündigſten in der, bey dem Artikel **Dichtkunſt**, angezeigten S c h r i f t des Lampillas zu finden ſind. Und zugleich vermißt man durchaus die Dar-

ſtellung, der, dem Theater eines jeden Volkes zukommenden, es von andern Theatern auszeichnenden, Eigenthümlichkeiten. Er ſcheint ſeine Geſchichte mehr aus den Nachrichten von den verſchiedenen Bühnen, als aus den verſchiedenen dramatiſchen Producten der verſchiedenen Völker gezogen, und nirgends Rückſicht auf die beſondere Geiſtesbildung eines jeden, auf Zuſtand ſeiner Denkart und Sitten überhaupt, und auf die Urſachen und Veranlaſſungen derſelben (ohne welchen ſich doch die Geſchichte des Drama, bey keinem Volke ſchreiben läßt) genommen zu haben, dergeſtalt, daß ſein Werk mehr die Geſchichte der Anwendung der vorgeblichen dramatiſchen Regeln, als des Drama ſelbſt, geworden iſt.) — Hiſtoire univerſelle des Theatres de toutes les Nations depuis Theſpis jusqu'à nos jours . . . . Par. 1779. 8. (Ob dieſes Werk, welches aus 36 Bänden beſtehen ſollte, vollendet worden iſt, weiß ich nicht. Nach den erſtern 12 zu urtheilen, würden aber auch dann, nach Abrechnung deſſen, was über die franzöſiſche Bühne darin geſagt iſt, ſich daraus nichts, als Unrichtigkeiten lernen laſſen.) — Ein Aufſatz über die dramatiſche Dichtkunſt, von Marmontel, vor den Chef d'oeuvr. dramatiques du Theatre Franc. Par. 1773-1774. 4. 2 B. Deutſch, Leipz. 1774. 8. (Ein bloßes, allgemeines Raiſonnement, in welchem einzele, meines Bedünkens, richtige Ideen mit ſichtlich falſchen abwechſeln. — In dem 3ten Bde. der Remarques ſur les Trag. de Jean Racine, p. Louis Racine, Par. 1752. 12. finden ſich verſchiedene, hieher gehörige Capitel, als Paſſion de preſque tous les peuples pour la poeſie dramatique; hiſt. de la Poeſie dram. chez les Grecs; hiſt. de la poeſie dram. chez les Romains; hiſt. de la Poeſie dram. moderne und d. m. — Auch gehören, im Ganzen noch hieher: Beyträge zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. vier Stücke, (von Gotth. E. Leſſing und C. Mylius) und — Gotth. Ephr. Leſſings Theatraliſche Bibliothek, Berl. 1754-1758. 8. 4 St. deren Inhalt, bey den beſondern Artikeln, wohin die einzeln Auſſ. darin gehören, angezeigt iſt. —

Von dem Theater der alten **Griechen und Römer**, von der Einrichtung und Beſchaffenheit ihrer dramatiſchen Stücke, von der Art ihrer Vorſtellung derſelben u. d. m. liefern beſondre Nachrichten, in **lateiniſcher** Sprache: Evanthii et Donati de Trag. et Com. Commentat. im 8ten B. S. 1682 des Gronovſchen Theſaurus, und bey dem Lindenborgſchen, ſo wie bey mehrern Ausg. des Terenz, weil ſie aus dem Commentar derſelben über dieſen Dichter gezogen ſind. Sie enthalten vorzüglich nur Nachrichten von der Komödie. — Iul. C. Bulengeri de Theatro, ſ. de ludis ſcenicis eorumque apparatu tam apud Graec. quam Romanos, Lib. II. Tricaſ 1603. 8. und in ſ. Opuſc. Lugd. B. 1621. f. 2 B. ſo wie im 9ten B. S. 823 des Gräviſchen Theſaurus. — Geo. Fabricii De fabularum, Ludorum, Theatror. Scenar. ac Scenicor. antiqua conſuetudine libellus, Heidelb. 1663. 4. und im 8ten B. S. 1694 des Gronovſchen Theſaurus, ſo wie bey mehrern Ausg. des Terenz, als von Lindenborg, Zeune, u. a. m. — Ioh. Lud. Fabricii de ludis ſcenicis Lib. in dem, vorher, zuerſt angeführten Werke, ebend. S. 1714. — Alb. Gentilis De auctoribus et ſpectator. fabular. non notandis, diſputat. ebend. S. 1626. — In **italieniſcher** Sprache: Dell' Indole del Teatro antico e moderno, von Gianrin. Conte Carli, im 35ten B. der Raccolta d'opuſcoli ſcientif. et filol. des Calogera, und im 17ten B. ſ. Opere, Mil. 1784. 18 Bde. — In **franzöſiſcher** Sprache: Idée des

des Spectales anc. et nouv. p. Mich. de Pure, Par. 1688. 12. Mem. ſur les jeux ſceniques des Romains . . . . von Ch. Duclos, im 26ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Sur le paſſage de Tite Live qui donne l'origine des Jeux ſcen. de Rome, von H. Tercier, ebend. im 23ten B. der Quartausg. — Diſcours ſur le Theatre des Grecs, und Diſc. ſur le parallele des theatres, von dem P. Brumoy, in dem B. ſ. Theatre des Grecs, (S. 1. und S. 145 der Ausg. von 1763.) — Hiſt. du Theatre des Grecs und Repreſentation des pieces de Theatre à Athenes, das 69te u. 70te Cap. in der Voyage du jeune Anacharſis. — In **engliſcher** Sprache: Bey der engl. Ueberſetzung des vorher angezeigten franzöſiſchen Werkes, Lond. 1759. 4. 3 B. findet ſich eine Vergleichung des griechiſchen und engliſchen Theaters. — In den Lives of the Roman poets, by L. Cruſius, Lond. 1726. und 1753. 8. 2 B. Deutſch, Halle 1777. 8. wird, im 2ten B. S. 207 u. f. d. d. Ueberſ. von dem Urſprunge und Fortgange des griechiſchen Drama; von dem römiſchen Drama; von einigen, das Drama der Alten betreffenden Stücken; von der dramatiſchen Muſik der Alten; von der dramatiſchen Fiction und Nachahmung; von den Sylbenmaaßen der dramatiſchen Poeſie; von der Kraft der dramatiſchen Poeſie, Leidenſchaften zu reinigen, gehandelt. — In **deutſcher** Sprache: Vom Theater der Alten, eine Abh. von M. Conr. Curtius, bey ſ. Ueberſ. der Dichtkunſt des Ariſtoteles, Hannov. 1753. 8. — Ueber die Dramatik der Griechen, von J. J. Rambach, in ſ. Archäologiſchen Unterſuchungen, Halle 1778. 8. und im 3ten Bd. S. 655. ſ. Ueberſ. der Potterſchen Archäologie. — Von der **theatraliſchen Muſik der Alten** finden ſich Nachrichten bey dem Art. **Schauſpielkunſt**. S. übrigens auch noch die Art. **Ballet, Chor, Comödie, Tragödie,** u. d. m. —

Von der Geſchichte, dem Geiſt, den Eigenheiten, u. ſ. w. des Drama bey den **neuern oder chriſtlichen Völkern** überhaupt, oder bey mehrern derſelben: Reflexions hiſtor. et critiques ſur les differens Theatres de l'Europe . . . p. Louis Riccoboni, Par. 1738. 8. Amſt. 1740. 8. Engl. Lond. 1741. 8. (Der Verf. handelt, S. 1. u. f. von dem Italieniſchen, S. 45 u. f. von dem Spaniſchen, S. 66 u. f. von dem Franzöſiſchen, S. 118 u. f. von dem Engliſchen, S. 140 u. f. von dem Flamländiſchen und Holländiſchen und S. 157 u. f. von dem deutſchen Theater; und ob er gleich nirgends in tiefe Unterſuchungen ſich einläßt: ſo zeigt ſich doch allenthalben, wenn nicht der vollkommen gut unterrichtete, doch der um Unterricht bemühte, und unbefangene Schriftſteller.) — An Eſſay upon the preſent State of the Theatre in France, England and Italy . . . . Lond. 1760. 8. (Der Inhalt deſſelben iſt bereits vorher angezeigt; nur ein Theil davon gehört hieher.) — Bemerkungen über die Theater zu London, Paris und Wien, Gött. 1787. 8. gegen welche die Lettres d'un Campagnard . . . Hannov. 1788. 8. gerichtet ſind. —

Von der Geſchichte, dem Geiſt, den Eigenheiten u. ſ. w. des **Italieniſchen** Theaters beſonders: La Drammaturgia di Leone Allacci, div. in ſette indici, Rom. 1666. 12. Berichtigt, verm. und fortgeſ. (von Apoſt. Zeno) Ven. 1755. 4. (Iſt nichts, als ein alphabetiſches Verzeichniß von italieniſchen Dramen aller Art.) — Vor des Scipio Maffei Teatro italiano, o ſia ſcelta de Tragedie per uſo della ſcena, Ver. 1723-1728. 8. 3 B. findet ſich eine Iſtoria del Teatro Italiano e difeſa di eſſo. — Lettre ſur les Spectacles d'Italie, ſur leur origine, ſur les

les perſonnages u. ſ. w. in dem Mercure de France, Jenner 1726. S. 81-98. — Hiſtoire du Theatre italien depuis la decadence de la Comedie latine, avec un Catalogue des Traged. et Comed. italiennes imprim. depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1660 . . . p. L. Riccoboni (Par. 1727-1731.) 8. 2 B. Deutſch, was eigentlich zur Geſchichte gehört, nebſt ſeinen Auszügen aus ein paar Ital. Trſpl. und aus der Calandra des Bibiena, im 2ten St. S. 135 u. f. von G. Ephr. Leſſings Theatral. Bibliothek. — In dem Theatre d'Italie des Cedors, Par. 1758. 12. 15 Bde. findet ſich eine kurze Geſchichte der italieniſchen Bühne, eine Vergleichung mit der franzöſiſchen, und Nachrichten von den dramatiſchen Dichtern der Italiener. — Bey des Ant. Planelli ital. Ueberſetzung der Formeyſchen Principes elementaires des belles lettres, Nap. 1767. 8. iſt eine Breve ſtoria del Teatro italiano befindlich. — Vor der Virginia e Cleone, Trag. di Piet. Bichierai . . . Fir. 1767. 8. ſtehen Alcune conſiderazione ſopra il Teatro, welche Klagen über den Verfall, und den gegenwärtigen Zuſtand des Theaters in Italien enthalten. — View of the cuſtoms, manners, drama of Italy by S. Sharp, Lond. 1768. 8. wogegen Giuſ. Baretti ſ. — Account of the manners and cuſtoms of Italy, Lond. 1768. 8. ſchrieb, in welchem das 11te und 12te Cap. von der Geſchichte des ital. Drama handelt. — In dem 6ten B. der Opere di S. Bettinelli, Ven. 1783. 8. findet ſich ein Diſcorſo ſopra il Teatro italiano, der zuerſt vor ſ. drey Trauerſpielen Baſſano 1771. 8. erſchien, und Deutſch im Theaterkalender vom J. 1779 gedruckt iſt. — S. übrigens den Art. **Oper.**

Die, von dem Drama der **Spanier** handelnden Schriften ſind bey dem Artikel **Comödie**, angezeigt. Zu dieſen kommen noch: El Deſennagador del Teatro, Mad. 8. eine, meines Wiſſens, noch fortgeſetzte Wochenſchrift, welche von den vorgeſtellten Stücken Nachricht giebt. — Auch finden ſich noch in den, bey dem vorher gedachten Artikel, angezeigten franzöſiſchen Ueberſetzungen ſpaniſcher Luſtſpiele, einige, obwohl ziemlich einſeitige und flüchtige Beyträge zur Geſch. des ſpaniſchen Drama. —

Von der Geſchichte und den Eigenheiten des Drama in **Frankreich:** Das, vorhin angeführte Mem. des Ch. Duclos, Sur les jeux ſceniques des Romains, giebt auch Nachr. von denjenigen, qui ont precédé en France la naiſſance du poeme dramatique — ſo wie die Diſſertations des Le Beuf (S. 95) und die Poeſies du Roi de Navarre, B. 1. S. 157 dergleichen von einigen, im 12ten Jahrhundert in Frankreich geſchriebenen lateiniſchen Trauerſpielen. — Le Theatre françois en trois Livres où il eſt traité de l'uſage de la Comedie, des auteurs qui ſoutiennent le Theatre, et de la conduite des Comediens, Lyon 1674. 12. von Sam. Chappuzeau. (Das Werk enthält mehr Schutzſchriften für das Schauſpiel und die Schauſpieler, als hiſtoriſche Nachrichten.) — Hiſtoire du Theatre françois jusqu'à Mr. Corneille, von Bern. v. Fontenelle, in dem 3ten B. ſ. Oeuvres der Pariſer Ausg. von 1742. (Sehr genaue Unterſuchungen anzuſtellen, war nicht Fontenelle's Sache; er war einer der erſten, welcher den Troubadours eigentliche dramatiſche Arbeiten zuſchrieb. Aber, was er erzählt, erzählt er ſehr angenehm.) — Bey dem Parnaſſe françois des Titon du Tillet, Par. 1732. f. finden ſich reflex. ſur les ſpectacles françois, worin einige Nachrichten enthalten ſind. — Bibliotheque des Theatres, contenant le Catal. alphabetique

des

des pieces dramat. Opera, Parodies et Opera comiques, et le tems de leurs repreſentations, avec des anecdotes ſur la plupart des pieces . . . et ſur la vie des Auteurs, Muſiciens et Acteurs, Par. 1733. 8. (Von dem Abv. Maupoint, und ſehr mager, trocken und unrichtig.) — Hiſtoire du Theatre françois depuis ſon origine jusqu'à preſent, avec la vie des plus célébres poetes dramatiques, des extraits exacts et un Catalogue raiſonné de leurs pièces, accompagnés de notes hiſtor. et critiques, Par. 1734-1756. 12. 17 Bde. (Von den Gebrüdern, Franc. und Cl. Parfait. Die Auszüge gehen nur bis in das erſte Viertheil dieſes Jahrhunderts; das Werk iſt mit vielem Fleiße geſchrieben.) — Mem. pour ſervir à l'hiſtoire des Theatres, de la decadence des ſpectacles, et de leur renouvellement, in dem Merc. de France, December 1735 und Febr. Apr. May, Jun. Jul. Auguſt und October 1736. — Recherche ſur les Theatres de France, depuis l'année 1161. jusqu'à preſent, p. Mr. (Pierre Franc.) Godart de Beauchamp, Par. 1735. 4. in einem und 8. in drey Bänden, und 1743. 8. 3 Bde. (Der Verf. fängt, wie es auch der Titel beſagt, mit den Troubadours an; und hält ſich an den Mährchen des Noſtrodamus, deren Werth in neuern Zeiten aber zur Gnüge ins Licht geſetzt worden iſt. Vorzüglich ſcheint es ihm um die Fortſchritte des Luſtſpieles, in Rückſicht auf Sitten und Geſinnungen zu thun zu ſeyn; von den Myſterien und Moralitäten, Sotien oder Sottiſen u. d. m. handelt er ſehr kurz; mit dem Jodelle wird er umſtändlicher; und nimmt von da vier Zeitpunkte für die Komödie an; als vom J. 1552-1573 oder bis zu Garnier; von dieſem bis zu Al. Hardy, oder dem J. 1622; von Hardy bis zu P. Corneille, oder dem J. 1637, und von da bis zur Zeit, wo er ſchrieb. Der dritte Theil des Werkes liefert Nachrichten von den, ſeit dem J. 1548 bis 1735 gegebenen franzöſiſchen Balletten.) — Almanac des Theatres . . . Par. 1744. 18. (der aber, ſo viel ich weiß, nicht fortgeſetzt worden iſt.) — Les Spectacles de Paris, ou Almanac hiſtor. et chronol. des Theatres, avec . . . un catalogue de toutes les pieces reſtées au Theatre dans les differens ſpectacles, les noms de tous les auteurs vivans, et la liſte de leurs ouvrages, Par. 1751. 24. Fortgeſetzt bis jetzt. — Eſſai ſur la connoiſſance des Theatres, p. Mr. du Clairon, Par. 1751. 12. — Tablettes dramatiques, contenant l'abrégé de l'hiſtoire du Theatre françois, l'établiſſement des Theatres à Paris, un Dictionnaire des pieces etc. . . p. Mr. le Chev. (Charl. de Fieux) de Mouhy, Par. 1752. 12. und hiezu in der Folge Supplemente, welche, mit dem erſtern zuſammen, endlich, unter dem Titel: Abrégé de l'Hiſtoire chronol. du Theatre franc. Par. 1780. 12. gedruckt worden ſind. — Repertoire de tous les ouvrages reſtés au Théatre françois, von ebend. Par. 1753. 12. — Dictionnaire portatif des Theatres, p. Mr. de Leris, Par. 1754. 8. — Lettres hiſtor. et crit. d'un Comedien de Golconde, ou Critique du Theatre franc. ſ. l. et a. 8. — L'obſervateur des Spectacles, ou Anecdotes theatrales, Par. 1756 8. Haye 1762. 8. 2 B (von Frcs. Ant. de Chevrier) — Dictionnaire des Theatres de Paris, contenant toutes les pieces qui ont été repreſentées jusqu'à preſent ſur les différens theatres franc. et ſur celui de l'Acad. Roy. de Muſique; les Extraits de celles qui ont été jouées par les Comediens italiens depuis leur retabliſſement en 1716 ainſi que

des opera comiq. et principaux Spectacles des Foires St. Germain et St. Lambert. Des faits anecd. ſur les auteurs . . . acteurs, actrices, danſeurs, danſeuſes, Compoſiteurs de ballets etc. . . Par. 1756. 12. 6 Bde. 1758. 12. 7 Bde. (Von den Gebrüdern Parfait.) — Cauſes de la decadence du gout ſur le Theatre, où l'on traite des droits, des talens, des fautes des auteurs, des devoirs des Comediens, de ce que la ſociété leur doit, et de leurs uſurpations funeſtes à l'art dramatique, Par. 1768. 12. 2 B. (von Charpentier) — Bibliotheque du Theatre françois . . . . Par. et Dresd. 1768. 8. 3 B. verm. 1770. 8. 3 B. (von dem Herz. v. Valieres) — Le nouveau Spectateur, ou examen nouvel des pièces du Theatre, Par. 1769. 12. — In dem Theatre françois, Par. 1769. 12. 14 B. welches die bis dahin auf der Bühne gebliebenen Stücke enthält, finden ſich allerhand hiſtoriſche Nachrichten über dieſe Stücke und die Verf. derſelben. — Anecdotes dramatiques, contenant une notice de toutes les Trag. Comed. etc. jouées à Paris et en province, les noms des auteurs, u. ſ. w. Par. 1775. 12. 3 Bde. — Diction. dramat. contenant l'hiſtoire des Theatres, les règles du genre dramatique, obſervations des maitres les plus celébres des reflex. nouvelles ſur les ſpectacles, ſur le genie et ſur la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleurs pieces, le catal. de tous les drames, et celui des dramatiques Par. 1776. 8. 3 Bde. — Journal dramatique, Par. 1776. 8. (Von Merincourt; wie viel Stücke aber davon erſchienen ſind, weiß ich nicht zu beſtimmen.) — Les trois Theatres de Paris, p. Mr. Deſeſſart, Par. 1777. 12. — Diſcours ſur l'origine et les progrès de l'art dramatique (in Frankreich nähmlich) vor dem 3ten Th. der Annales poet. Deutſch im Taſchenbuch für die Schaubühne vom J. 1780. — Eſſais hiſtoriques ſur l'origine et les progrès de l'art dramatique en France, Par. 1784-1786. 16. (Das Werk gehört zur Petite Bibliotheque des Theatres, und begreift nur, auſſer Nachrichten von den frühern Myſterien, Moralitäten, Farcen u. d. m. die Geſchichte des Trauerſpieles bis auf Hardy. In den folgenden Bänden hat die Geſchichte des Luſtſpieles geliefert werden ſollen; ob und was davon erſchienen iſt, weiß ich nicht?) — Coſtumes et Annales des grands Theatres de Paris, Par. 1786 u. f. 4. mit v. K. jährlich 48 Nummern. (Ob mehr als zwey Jahrgänge erſchienen ſind, weiß ich nicht. Die Pracht des Werkes abgerechnet, enthalten ſie nichts vorzügliches; die vornehmſten Schauſpieler und Schauſpielerinnen ſind in den wichtigſten ihrer Rollen darin abgebildet, und Nachrichten von ihrem Spiel und den neuen Stücken darin geliefert.) — Die, von der Geſchichte des **italieniſchen Theaters zu Paris** handelnden Schriften ſind bey dem Artikel **Comödie**, angeführt. S. übrigens auch die Art. **Ballet**, **Oper**, **Operette**, **Parodie**, **Trauerſpiel** u. d. m. —

Von der Geſchichte, den Eigenheiten u. ſ. w. des **Engliſchen Theaters**: Ein Verzeichniß von engliſchen Schauſpielen findet ſich bey der Tragikomödie, The careleſs Shepherd, von Th. Goffe, Lond. 1656. 4. verm. von Fr. Kirkman, 1661. (Aeußerſt mangelhaft und nachläßig.) — Short Diſcourſe on the Engliſh Stage, bey Rich. Fleckmon's Love's Kingdom, Lond. 1674. 12. — Momus triumphans, Lond. 1687. 4. und eben daſſelbe, unter dem Titel: A new Catal. of engliſh Plays, cont. Comedies . . . Lond. 1688. 4. Sehr verm. und verb. ſo wie anders geordnet, mit der Aufſchrift: An Account

count of the engliſh dramatick Poets, or ſome Obſervations and remarks en the lives and writings of all thoſe that have publiſhed either Comedies, Traged. etc. in the engliſh tongue, by Ger. Langbeine, Oxf. 1691. 8. (So mangelhaft das Werk auch iſt: ſo ſehr iſt es denn doch von den folgenden Schriftſtellern über dieſe Materie benützt worden.) — Lives and Characters of the Engliſh Dramat. Poets . . . by Ch. Ch. Gildon, Lond. 1698. 1726. 8. (Ein Ausz. aus dem Werke des Langbaine mit Zuſätzen) — Hiſtoria Hiſtrionica: an hiſtor. Account of the Engliſh Stage, ſhewing the ancient Uſe, Improvement and perfection of dramatic repreſentation in this nation, in a dial. of plays and players, by Jam. Wrigt, im J. 1699. geſchrieben; und im 12ten B. der Select collection of old plays (S. 337 der Ausg. von 1780) abgedruckt. — Compariſon between the two Stages (als ſo viel Schauſpielhäuſer damals in London nur waren) by Mr. Gildon, Lond. 1702. 8. — Roſcius Anglicanus, or hiſtor. View of the Stage ofter being ſuppreſſed in 1644. to the reſtoration . . . by J. Downes, Lond. 1708. 8. — A compleat Catalogue of all the plays that were everyet printed in the engliſh language . . L. 1714. verm. 1726. 8. — State of the caſe between the Lord Chamberlain and the Royal Comp. of Comedians . . . Lond. 1720. 8. (Ueber die, von dem erſtern befohlene Verſchließung des einen Schauſpielhauſes.) — Poetical Regiſter, or the Lives and Characters of all the Engliſh Poets, with an account of their writings . . . by G. J. (Giles Jacob) L. 1723. 8. 2 B. 1733. 8. 2 B. mit K. (Das Werk iſt zwar auf Langbaine's Arbeit gegründet, aber ſorgfältiger ausgearbeitet, und von allen folgenden Schriftſtellern über dieſe Materie benützt worden.) — Defence of the Stage againſt Law by J. Dennis, L. 1726. 8. (Eben auch in Betreff eines Schauſpielhauſes.) — Hiſtorical View of the Stage, von Colb. Cibber, bey der Apology for his own life, Lond. 1740 und 1750. 8. — Hiſtory of the Engliſh Stage, Lond. 1741. 8. (Ich habe das Werk, als von Th. Betterton verfaßt, angeführt gefunden; da aber dieſer ſchon im Jahr 1710. ſtarb, und ihm auch nicht, in ſ. Lebensbeſchreibung von Cibber, ein ſolches Werk zugeſchrieben wird: ſo wäre es möglich, daß es nichts, als das vorhergehende wäre.) — Die, vor der, von Dodsley herausgegebenen, Select. Collection of old Plays, Lond. 1744. 8. 12 B. verb. 1780. 8. 12 B. befindliche Vorrede enthält gute Nachrichten von der engliſchen Bühne, welche, in der neuen Ausgabe mit einem Supplement vermehrt worden iſt. — A Liſt of all the dramatic Authors with ſome account of their lives, and of all the dramatic pieces ever publiſh'd in the engliſh language, to the Year 1747. von Whinkop, bey dem Trauerſpiel Scanderbeg, or Love and liberty, Lond. 1747. 8. — Vor dem 5ten B. von Warburtons Shakeſp. Lond. 1747. 8. finden ſich Unterſuchungen über den Urſprung und die Eigenheiten des engl. Drama. — The Companion to the Theatre, or a view of our moſt celebrated dramatic pieces, Lond. 1747. 12. 2 B. 1760. 12. 2 B. — The brittiſh Theatre, containing the Lives of the engliſh dramatic Poets, with an account of all their plays, together with the Lives of moſt of the principal actors as well as Poets, to which is prefixed a ſhort view of the riſe and progreſs of the Engl. Stage, by Will Chetwood, Lond. 1749 und 1732. 12. (Das Werk iſt in der erſten Ausgabe

dieſer Theorie, zu Folge der Nachrichten von andern Schriftſtellern, unter einem unrechten Titel angeführt, und weit zu früh in das vorige Jahrhundert, geſetzt. An und für ſich ſelbſt iſt es nicht allein äußerſt nachläßig abgefaßt und voller Unrichtigkeiten, ſondern auch voller eigenmächtiger Erfindungen.) — Miſcellaneous Diſſertat. hiſtor. critic. and moral on the origin and antiquity of Maſquerages, plays, poetry . . . by A. Berſon, Lond. 1751. 8. — The guide to the Stage, or ſelect Inſtructions, Lond. 1751. 8. — The dramatic Cenſor, L. 1752. 8. ein Stück, von Sam. Derrick. — Rem. on the preſent State of the Stage of Great Brit. and Ireland, Lond. 1753. 8. — Theatrical records, Lond. 12. (Sehr unzuverläßige Nachr. von den dramat. Dichtern und ihren Werken) — Two Diſſertat. on the Theatres, by Theoph. Cibber, Lond. 1756 und 1659. 8. (Cheſterfields bekannte Rede für die Freyheit des Theaters iſt darin mit abgedruckt) — The theatrical Examineer, Lond. 1757. 8. Theatrical review, or Annals of the Drama, for the Year 1757. Lond. 1758. 8. — On the original and the preſent State of the Drama, L. 1758. 8. — Critical reflex. on the old engl. dramatic Writers, Lond. 1760. 8. und vor Phil. Maſſingers Works, Lond. 1766 und 1779. 8. 4 B., ſo wie in den proſaiſchen Schriften ihres Verf. G. Collmanns, Lond. 1787. 8. 3 B. — The hiſtory of the Theatres of London and Dublin, from the Year 1730. to the preſent times, by Benj. Victor, Lond. 1761-1771. 12. 3 Bde. — Theatrical Diſquiſitions, London 1763. 8. — Companion to the play-houſe, or an hiſtorical account of all the dramatic Writers and their works, that have appeared in Great Britain and Ireland, from the commencement of our theatrical exhibitions . . . Lond. 1764. 8. 2 B. Sehr verm. und verb. unter dem Titel: Biographia dramatica, or a Companion to the Play-houſe . . . . Lond. 1782. 8. 2 B. (Der Verf. dieſes Werkes, welches in ſeiner Art das zuverläßigſte iſt, war Dav. Erskiner Baker. Es iſt nach dem Alphabeth geordnet; in der zweyten Auflage enthält der erſte Band die Namen der Dichter, und der zweyte die Namen der Stücke, deren überhaupt mit Innbegriff von Opern und Operetten, 3410 ſind.) — On the origin of the engliſh Stage, ein Auff. im 1ten B. S. 126 der Reliques of anc. Poetry, Ausg. von 1765. — Theatrical campaign for 1766 and 1767. Lond. 1767. 8. — The theatrical monitor, or Stage Management and Green-Room laid open, Lond. 1768. 8. — The Coventgarden Chronicle, Lond. 1768. 8. — The dramatic Cenſor, L. 1771. 8. 2 B. (Unter den verſchiedenen, vorher angeführten Schriften, welche Nachrichten und Kritiken von den, in den verſchiedenen Jahren vorgeſtellten Stücken und dem Spiel der Schauſpieler liefern, iſt dieſe eine der beſſern.) — Eſſay on the ſatirical entertainement of the Stage, L. 1772. 8. — Theatrical Review . . Lond. 1772. 12. 2 B. — Theatrical Muſeum, L. 1776. 8. — Playhouſe Poket Companion cont. an account of all the dramatic authors, with a liſt of their works, L. 1779. 12. (ein unzuverläßiges, elendes Geſchmiere.) — Theatrical remembrancer, by M. Egerton, L. 1788. 8. — Auch ſind noch, von auswärtigen Schriftſtellern, verſchiedene Nachrichten über die engliſche Bühne vorhanden, als Lettres ſur le Theatre anglois . . . Par. 1752. 8. 2 B. — Eſſai hiſtor. ſur l'origine et les progrès du Theatre anglois, in dem 1ten B. S. 26 u. f. der

Variétés

Variétés litteraires, Par. 1768. 12. 4 B. — Und in den Werken des H. v. Voltaire B. 61. Ausg. v. Beaumarchais finden ſich verſchiedene hieher gehörige Aufſätze, als De la Tragedie angloiſe und de la Comedie angloiſe, Deutſch, nach der erſten Ausg. in den Lettres ſur les Angl. Par. 1733. 12. in dem 1ten St. S. 96 u. f. der Beytr. zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters; Du Theatre Anglois, ebend. Lettre à l'Acad. franc. im 64ten Bde. deren Inhalt zum Theil ſchon in dem — Appel à toutes les nations de l'Europe, des Jugemens d'un Ecrivain Anglois (Home's, Verf. der Elements of Criticism) ou Manifeſte au ſujet des honneurs du Pavillon entre les Thtatres de Londres et de Paris, Par. 1761. 8. abgedruckt war. — Geſchichte der engliſchen Schaubühne, von Gotth. Ephr. Leſſing, im 4ten St. ſeiner theatraliſchen Bibliothek. — Betrachtungen über die engliſche Schaubühne, in dem 3ten St. des erſten Bds. der Samml. aus der neueſten brittiſchen Litteratur, Brem. 1772. 8. (ſind zwar aus dem Engl. überſetzt; da ich aber das Original nicht genau nachzuweiſen weiß, mögen ſie hier ihren Platz einnehmen.) — S. übrigens die Art. **Comödie, Oper, Trauerſpiel, Schauſpielkunſt**, u. d. m.

Von der Geſchichte, den Eigenheiten, u. ſ. w. des **deutſchen** Theaters überhaupt: Critiſche Betrachtungen und freye Unterſuchungen zur Aufnahme und Verbeſſerung der deutſchen Schaubühne, Bern 1743. 8. — Nöthiger Vorrath zur Geſchichte der deutſchen dramatiſchen Dichtkunſt, oder Verzeichniß aller deutſchen Trauer- Luſt- und Singſpiele, die im Druck erſchienen von 1450. bis zur Hälfte des jetzigen Jahrhunderts ... von Chriſtph. Gottſcheden, Leipz. 1757-1765. 8. 2 Th. wozu eine kleine Nachleſe ... von Gottfr. Chrſtn. Freisleben, Leipz. 1760. 8. erſchien. — Briefe, über die Einführung des engliſchen Geſchmacks in Schauſpielen, von K. Chr. Kanzler, Lpz. 1759. 8. — Geſchichte des deutſchen Theaters, vor dem 4ten Th. von J. Fr. Löwens Schriften, Hamb. 1763. 8. ſehr mangelhaft und unrichtig.) — Das Parterr ... von Ch. H. Schmid, Erf. 1771. 8. (Nachr. von der Kochiſchen, Seileriſchen und Döbbelinſchen Geſellſch. und den von ihnen in dieſem J. geſp. Stücken) — Beyträge dazu (ſehr ſchlechte) Leipz. 1771. 8. — Theaterchronik ... herausg. von Chrſtn. H. Schmid, Gießen 1772. 8. Nachricht von dem Jahre, worin die Schrift erſchien.) — Magazin zur Geſch. des deutſchen Theaters, von J. J. A. von Hagen, Halle 1774. 8. Erſtes St. (Sehr gut, daß es bey dieſem erſten Stücke geblieben iſt.) — Chronologie des deutſchen Theaters (Leipz.) 1775. 8. (Wenn gleich nicht vollſtändig, doch immer noch das vollſtändigſte, was wir über unſre Bühne haben. Aber freylich ſind die Eigenheiten unſrer dramatiſchen Werke und Schriftſteller wohl nicht hinlänglich darin auseinander geſetzt und characteriſirt.) — Theaterkalender ... Gotha 1775. u. f. 24. (Iſt bis jetzt fortgeſetzt, und enthält, unter andern, Verzeichniſſe der lebenden dramatiſchen Schriftſteller, und Tonkünſtler, ſo wie der, jährlich, erſcheinenden verſchiedenen dramatiſchen Schriften, und Nachrichten von unſern verſchiedenen Schauſpielergeſellſchaften.) — Theaterzeitung, Kleve 1775. 8. 42 St. (Von eben dem Werthe, wie die gewöhnlichen Zeitungen.) — Beyträge zur Geſchichte des deutſchen Theaters, Berl. 1776. 8. 3 Stücke. — Allg. Bibliothek für Schauſpieler und Schauſpielliebhaber, Frankf. 1776. 8. 4 St. — Bagatellen, Litteratur und Theater ... Düſſeld. 1777. 8. und 67 St. (Enthält einige ganz gute Beurtheilungen

von neuen Stücken.) — Theater-Journal für Deutſchland . . . Gotha 1777-1787. 8. 24 St. — Litteratur- und Theaterzeitung, Berl. 1778-1784. 8. (Vorhergegangen war dieſer Zeitung das „Berliniſche Litter. Wochenblatt, Berl. 1776-1777. 8. 4 B. worin ſich ſchon Nachrichten von unſerm Theater finden. Fortgeſetzt wurde jene Zeitung, unter der Aufſchrift:) Ephemeriden der Litteratur und des Theaters, Berl. 1785-1787. 8. und ſeit dieſer Zeit führt es den Titel: Annalen des Theaters, Berl. 1788. 8. bis jetzt 6 Hefte. (Unterhaltend durch Neuigkeiten.)— Taſchenbuch für Schauſpieler und Schauſpielliebhaber, Offenb. 1779. 12. Größtentheils aus andern Schriften zuſammen geſchrieben.) — Die Baieriſchen Beyträge zur ſchönen und nützlichen Litteratur, Münch. 1779. 8. enthalten deren auch zur Geſchichte unſers Drama.— Dramaturgiſche Nachrichten, Bonn 1780. 8. 2 St. (Enthält einige ſehr gute Zergliederungen verſchiedener dramatiſcher Stücke.) — Theatraliſcher Zeitvertreib . . . von Th. Fr. Lorenz, Regensb. 1779-1780. 8. 2 Th. (Es findet, unter andern ſchlechten Dingen, auch eine, freylich aber auch nur ausgeſchriebene, Geſchichte unſers Theaters bis zum Jahr 1727. ſich darin.)— Dramaturgiſche Fragmente von J. F. Schink, Grätz und Leipz. 1781-1784. 8. 4 B. — Allgemeiner Theatralalmanach, vom J. 1782. W. 1782. 8. — Ueber den Zuſtand des deutſchen Theaters, von J. J. Chr. v. Reck, Erl. 1787. 8. (der aber dadurch nicht verbeſſert werden wird.) — Neues Theater-Journal für Deutſchland, Leipz. 1789. 8. 2 St. — Dramatiſches Pantheon . . . von H. W. Seyfried, Berl. 1790. 8.— Beſondre Nachrichten von den vornehmſten deutſchen Bühnen, und Schauſpielergeſellſchaften, als der zu **Wien**: Theatralalmanach von Wien, Wien 1765. 8. 3 Th. — Briefe über die Wiener Schaubühne, Wien 1768. 8. 2 B. (von Joſ. v. Sonnenfels) — Dramaturgie, Litterat. und Sitten, Wien 1769. 8. (Dieſe Schrift, welche an und für ſich ſelbſt ſchlecht iſt, verliert, als Fortſetzung der vorigen betrachtet, allen Werth.)— Freymüthige Erinnerungen an die deutſche Schaubühne über die Vorſtellung des Brutus, Wien 1770. 8. (von Sonnenfels)— Theaterkalender von Wien, von einigen Freunden der deutſchen Schaubühne (Heufeld) für das Jahr 1772. W. 1772. 12. Für das J. 1773. ebend. 12. Dritter Theil 1774. 8. — Genaue Nachr. von beyden KK. Schaubühnen . . . von Joh. H. Fdr. Müller, Presb. 1772. 8. 2 St. Fortgeſetzt unter den Titeln: Theatralneuigkeiten, Wien 1773. 8. Geſchichte und Tagebuch der W. Schaubühne, Wien 1776. 8. — Almanach des Theaters in Wien . . . Wien 1775. 8. — Hiſtoriſch kritiſche Theaterchronik, Wien 1775. 8.— Dramatiſcher Antikritikus von Wien 1775. 8. 12 St.— Wieneriſche Dramaturgie, W. 1776. 8. 25 St. — Taſchenbuch des Wiener Theaters, Wien 1777. 8. (von dem Verf. der Dramaturgie) — Kurzgefaßte Nachrichten von den bekannteſten deutſchen Nationalbühnen, und von dem K. K. Nationaltheater insbeſondre . . . W. 1779. 8. 3 Th. und fortgeſetzt unter der Aufſchrift: Journal von auswärtigen und deutſchen Theatern — Dramatiſche und andre Skizzen, nebſt Briefen über das Theaterweſen zu Wien, von J. F. Schink, Wien 1785. 8. — Auch gehören, im Ganzen, die vorher angeführten dramatiſchen Fragmente von J. F. Schink zu den beſondern Schriften über die Wiener Schaubühne, weil ſie nur Zergliederungen und Beurtheilungen der daſelbſt geſpielten Stücke, aber freylich Beurtheilungen von allgemeinem Werthe, enthalten.— Zu **Berlin**: Entwurf einer Theatergeſchichte von Berlin . . . von C.

M. Blümike, Berlin 1781. 8. — Zu **Hamburg:** Ueber die Hamburgiſche Bühne, an H. Prof. S. in G. Hamb. 1772. 8. zwey Schreiben. — Etwas Dramaturgiſches, einige fliegende Rhapſodien zur Nachleſe, aus den Archiven der Erfahrung, Hamb. 1774. 8. — Theatraliſches Wochenblatt, Hamb. 1775. 8. — Briefe über die Ackermanniſche und Hamonſche Schauſpielergeſellſchaft zu Hamburg, Berl. 1777. 8. — Dramaturgiſche Monate von J. F. Schink, Schwerin 1790. 8. (Auch dieſe Schrift geht, im Ganzen, die Geſchichte unſers Drama, überhaupt in ſo fern an, als ſie nicht allein Anzeigen des verſchiedenen Eindruckes, den ein und daſſelbe Stück auf die verſchiedenen Publikums von Deutſchland gemacht, und Vergleichungen der verſchiedenen Vorſtellungen davon, ſondern auch kurze Nachr. von mehrern Bühnen enthält.) — Auch finden ſich beſondre Nachrichten von dieſer Bühne in den Unterhaltungen, in dem Allg. deutſchen Wochenblatte, Hamb. 1774. u. f. u. a. m. und G. E. Leſſings Hamburgiſche Dramaturgie iſt, unter den theoret. Schriften, angezeigt. — Zu **Gotha:** Unparteiiſche Geſchichte des Gothaiſchen Theaters, von C. J. Wagenſeil, Mannh. 1780. 8. — Zu **Dresden** und **Leipzig:** Ueber die Leipziger Bühne, an H. J. F. Löwen, Dresden 1770. 8. zwey Schreiben. — Briefe . . . die Seileriſche Bühne in Dresden betreffend, Dresd. 1775. 8. — Dramaturgiſcher Briefwechſel über das Leipziger Theater, im Sommer 1779. Leipz. 1780. 8. u. a. m. — Ferner enthalten Beyträge zur Geſchichte unſers Drama: Theaterfreund, Prag 1775. 8. 25 St. — Briefe über die Seyleriſche Geſellſch. und ihre Vorſtellungen zu Frft. a. M. 1777. 8. 16 St. — Mannheimer Dramaturgie, Mannh. 1779. 3. 9 St. — Briefe über die Bühne zu Coblenz, Frft. 1788. 8. — Tageb. der Maynzer Schaubühne, 1788. 8. fortgeſetzt unter dem Titel, Dramaturgiſche Blätter von Fr. v. Knigge, Han. 1789. 8. — Und bey der Menge unſrer Schauſpielergeſellſchaften (deren mehr als 20 ſind) und unſrer Schreibfertigkeit, ſind Schriften dieſer Art noch mehrere vorhanden, die in der Chronologie des Theaters, und im Theaterkalender ſich angezeigt finden. Auch enthalten verſchiedene unſerer Zeitſchriften, als der deutſche Merkur, das deutſche Muſeum, die Olla Potrida, u. a. m. noch mancherley hieher gehörige Nachrichten. —

Ferner gehören, zu der **Geſchichte des Drama** überhaupt die, mancherley, **wider** und **für** daſſelbe geſchriebenen Schriften. Es hat, von je her, Gegner gehabt, ſo gut unter den nichtchriſtlichen, als chriſtlichen Völkern. Unter den **Griechen** ſoll ſchon Solon (Diog. Laert. Lib. I. c. 2. N. XI. vergl. mit Plutarchs Solon, Op. B. 1. S. 95. B. C. Ed. Frcft.) dem Thespis das Spielen unterſagt haben; und Plato's Ausſprüche über alle nachahmende Poeſie (De Republ. L III. und X.) ſind bekannt. Ausdrücklich aber gegen das Drama ſtand zuerſt der Rhetor, Ael. Ariſtides (welchen Quadrio, Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 15. in den bekannten athenienſiſchen Feldherrn, Ariſtides, verwandelt hat) in dem, an die Smyrnäer gerichteten, *συμβουλευτ. περὶ τȣ μὴ δεῖν κωμῳδεῖν* (Oper. ex ed. Cant. B. 2. S. 274) auf. — Von **römiſchen** Schriftſtellern iſt, meines Wiſſens, nichts, unmittelbar, wider das Drama ſelbſt geſchrieben worden, wenn gleich die Schauſpieler, aus mancherley Gründen, (welche in Marq. Frehers Schrift, De exiſtimatione deque cauſis amittendae exiſtimationis, Baſ 1591 Lib. III. c. 28 angeführt worden ſind) ehrlos bey ihnen waren, und die theatraliſchen Vorſtellungen zu verſchiedenen Zeiten, von manchen für nachtheilig, oder un-

anſtändig gehalten wurden. — Unter den **chriſtlichen** Schriftſtellern, waren die Kirchenväter, wie ſichs gebührt, die erſten, welche das Drama verdammten. Tertullian ſchrieb ein Buch dagegen (De Spectacul. Lib. Oper. B. 1. S. 8. Wirc. 1780. 8.) und in den Werken des Cyprian (B. 2. S. 121. Wirc. 1782. 8.) findet ſich eine ähnliche Schrift, ſo wie, in mehrern Kirchenvätern, als in der 4ten Homilie des Baſilius, in der 15ten des Chryſoſtomus an die Antiochier, im Ambroſins, und Auguſtinus, einzele Stellen dagegen. Auch waren die Schauſpiele ihrer Zeit zu genau mit der herrſchenden Religion verbunden, und dieſe mit der ihrigen zu wenig übereinſtimmend, als daß ſie nicht, mit einigem Recht, ſich wider ſie hätten auflehnen können. Ihre Gründe ſind in einem Program von Alb. G. Walch, De Theatro primis Chriſtianis exoſo, Schleuſ. 1770. 4. geſammelt. Und, obgleich, in der Folge, die chriſtliche Geiſtlichkeit ſelbſt, eben ſo wie die heidniſche, die erſten Schauſpiele, unter die Chriſten, durch die Myſterien, oder, noch früher, durch Aufzüge, Proceſſionen, die ſo genannten Narren- und Eſelsfeſte, u. d. m. einführte: ſo hat ſie denn doch die anſtändigern und vernünftigern Schauſpiele, ſo bald dieſe nicht mehr mit Religionsgebräuchen verbunden waren, ſelten, oder gar nicht, leiden wollen, und ganze Kirchenverſammlungen, als die zu Elvira im J. 305 Can. 61 und 67.) zu Arles im J. 314 und 542 (Can. 5) zu Bourges im J. 1548 (Can. 4) haben, mehr oder weniger Verdammungsurtheile über die Bühne, oder über die Schauſpieler ausgeſprochen, ſo wie Layen und Geiſtliche gegen ſie geſchrieben. Von **Italienern** ſind unter dieſen: Carl Borromäus (Das auf ſeine Veranlaſſung geſchriebene Werk, welches zu Toulouſe 1622 gedruckt worden ſeyn ſoll, und in der Schrift, Ueber die Sittlichkeit des Theaters, S. 109 angeführt wird, iſt mir nicht näher bekannt. Aber ebend. finden ſich ſeine, aus den Verhandlungen des Mayländiſchen Conciliums gezogenen Meynungen über das Theater; und zu Paris ſind, im J. 1664. 12. ein Traité contre les Danſes, et les Spectacles, welcher ihm zugeſchrieben wird, ſo wie, in neuern Zeiten, Veri Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno all Teatro, tratti da' ſue lettere, R. 1753. 8. und Borromaei opuſculum de Choreis et Spectaculis in feſtis diebus non exhibendis ebend. 1753. 8. gedruckt worden. Das Sonderbarſte iſt, daß mehrere Schriftſteller eben dieſen ſo genannten Heiligen unter die Vertheidiger der Schaubühne geſetzt, und ihm ſo gar, gleichſam Verbeſſerungen dramatiſcher Arbeiten zugeſchrieben haben, wie z. B. Nic. Barbieri, in ſ. Supplica, Bol. 1638. 8. Kap. 38. und Riccoboni, in ſ. Hiſt. du Theatre Italien, B. 1. Ch. VI. S. 58 u. f.) — Phil. Neri († 1595. Auch erſt in neuern Zeiten, Rom 1755. 8. ſind, unter dem Titel: Veri Sentimenti, die Meynungen dieſes Mannes über das Theater, aus ſeinen Schriften gezogen, erſchienen.) — Die erſten Schutzſchriften für das Theater erſchienen in Italien, im Anfang des 17ten Jahrhunderts, nähmlich Il Prologo di Giov. B. Andreini, Ferr. 1612. 4. (Er enthält eine Sammlung der, zu Gunſten der Schauſpiele und Schauſpieler, von verſchiedenen Geſetzgebern gegebenen, und eine Prüfung der, wider ſie vorhandenen Geſetze.) — Frutti delle moderne Comedie, di Piet. Mar. Cecchini, Pad. 1616. 1628. 4. (Das Werk iſt bereits, Art. **Comödie**, S. 529 unter denjenigen angeführt, welche Nachrichten von der Comödie aus dem Stegreif enthalten. Der Zweck deſſelben iſt aber eigentlich Vertheidigung des Theaters und der Schauſpieler.) — Diſcorſo famiʼ

liare

liare di Nic. Barbieri intorno alle Comedie moderne, Ven. 1628. 8. und ſehr verm. unter dem Titel: Supplica . . . Bol. 1636. 8. (Er ſucht zu zeigen, daß weder die Schauſpiele noch die Schauſpieler immer das ſind, und noch weniger das ſeyn müſſen, wofür ſie ausgegeben werden, daß die, von den Kirchenvätern verdammten Luſtbarkeiten dieſer Art, von ganz andrer Beſchaffenheit waren, als die ſpätern, u. d. m. Angehängt iſt dem Werke eine Sammlung von Stellen aus den Schriften des Thomas von Aquino, des Antonius, des Raynerius, und andrer Theologen, worin die Schauſpiele, unter gewiſſen Bedingungen, geſtattet werden.) — Gegen dieſe Schriften erſchienen: In Actores et Spectatores Comoediar. Paraeneſis, Auct. Fr. Mar. del Monacho, Sicolo, Patav. 1630. 4. und — Della moderazione chriſtiana del Teatro, di Gian. Ottonelli, Fir. 1645-1649. 4. 3 B. (Jene Vertheidiger des Theaters hatten daſſelbe dadurch, daß ſie auf einer Verbeſſerung deſſelben beſtanden, zu vertheidigen geſucht. Dieſe wird hier für unmöglich erklärt, und alſo die gänzliche Abſchaffung deſſelben angerathen.) — Circonciſione della Comedia, Fir. 1648. 4. (Eine, von Al. Adimari, aus dem Spaniſchen des Jac. Alberto überſetzte, und am Neujahrstage gehaltene, poſſierliche Predigt.) — Traité de la reformation du Theatre p. L. Riccoboni, Par. 1743. 8. Von einem Manne, welcher das Theater ſo gut kannte, wie dieſer, hätte man dergleichen Vorſchläge nicht erwarten ſollen; und wofern nicht ein Mönch ſie ihm dictirt hat, muß der gute Riccobini doch Willens geweſen ſeyn, ſich den Mönchen dadurch gefällig zu machen.) — Collectio Diſſertation. de Spectaculis, Auct. Franc. Dan. Concinna, Ord. Pred. Rom. 1752. 4. (Das Werk ſoll auf Veranlaſſung Benedict des 14ten geſchrieben ſeyn; und enthält Auszüge aus den Kirchenſcribenten gegen das Theater. — Conſultazione teologica morale . . . Rom. 1754. 8. (Vorgebliche Gründe, warum man das Theater nicht beſuchen dürfe.) — Lo Specchio del Diſinganno . . di Zacch. Stefani (Gegen das Theater ſo wohl, als gegen alle Carnevals-Luſtbarkeiten gerichtet.) — Theatrum modernum bonis moribus exitioſum, populorum inſuper politicae felicitati contrarium, Diſſertat. theol. Auct. Paulus Rulfus, S. Theol. Doctor. . . Mediol. 1770. 8. (Die bekannten Gründe, verbunden mit den Meynungen verſchiedener Biſchöfe von Rom und Cardinäle.) — Auch ſind noch von verſchiedenen Biſchöfen zu Rom, als Innocenz 12t., Klemens 11t., Benedict 14t., Klemens 13t. u. a. m. Breve vorhanden, welche das Theater verdammen. — Von ſpaniſchen Schriftſtellern: Joh. Mariana hat, in ſeinem berüchtigten, zu Paris öffentlich verbrannten Werke, De Rege et Regis Inſtitutione, im 3ten Buche ein eigenes Kapitel, De Spectaculis, eingeſchaltet, worin er behauptet, daß nur verkehrte Menſchen das Theater billigen können, daß die Regierungen es bloß zulaſſen, nicht billigen, u. ſ. w. — Tratado de las Comedies en el qual ſe declara ſi ſon licitas, por Fructuoſo Bisbe y Vidal, Barcel. 1618. 8. (Das Beſuchen des Theaters gehört, dem Verf. zu Folge, zu den, durch das Evangelium verbotenen, Dingen.) — Trattado in defenſa della Comedia, von Calderone († 1687), deſſen Erſcheinungsjahr mir nicht bekannt iſt. — Triunfo ſagrado de la conciencia, por D. Ramire, Salam. 1750. 8. (Das Buch ſoll auf den Magiſtrat zu Burgos ſo viel Eindruck gemacht haben, daß er ein neu erbautes Theater wieder einreißen laſſen. Der Verf. findet alles darin gefährlich,

lich, die Menge der Zuſchauer, die Schauſpieler, den Inhalt der Stücke und ihre Vorſtellung.) — Von franzöſiſchen Schriftſtellern: Tractatus contra ſaltationes et choreas per Paſtores Eccleſiae gallicanae, Par. 1581. 8. (Der Titel beſagt den Inhalt) — Franciscus von Sales († 1622. Gehört, ſeiner Abkunft nach, hieher. Aber erſt in neuern Zeiten hat man zu Rom, 1755. 8. unter der Aufſchrift: Veri Sentimenti ... die Meynungen dieſes berühmten Geiſtlichen über das Theater, worin er ſolches, wie ſichs ziemt, verdammt, aus ſ. Schriften gezogen, herausgegeben.) — Apologie du Theatre, p. Mr. de Scudery, Par. 1639. 4. — Traité de la Comedie, von Nicole, geſchrieben ums J. 1658, im 3ten B. ſ. Eſſais de Morale, und veranlaßt durch das Projèt pour le retabliſſement du Theatre franc. des d'Aubignac, Par. 1657. 4. worin dieſer, unter den Urſachen der Unvollkommenheit des franzöſiſchen Theaters, auch den gemeinen Glauben, daß es einem Chriſten nicht zieme, daſſelbe zu beſuchen, und die, den Schauſpielern, durch die Geſetze auferlegte Ehrloſigkeit ſetzt, und dieſe Urſachen wegzuräumen ſucht, welches Nicole für unmöglich und gefährlich erklärt. — Lettre ſur les deſordres cauſés par la Comedie à Paris . . . . p. Mr. Bourdelot, Avocat, Par. 1660. 12. (Alle, in Paris vorgehende Unordnungen und Ausſchweifungen ſollen von der Comödie ſich herſchreiben.) — Diſſertation ſur la condemnation des Theatres, Par. 1666. 12. 1694. 12. von Aubignac. (Er widerlegt die, wider das Theater vorher angeführten, und vorzüglich auf das Anſehn und die Ausſprüche der Kirchenväter gegründeten Verdammungen des Theaters dadurch, daß er den Unterſchied zwiſchen den heidniſchen und chriſtlichen Schauſpielen, wie die vorher benannten italieniſchen Apologiſten, Barbieri, Andreini u. a. m. zu zeigen ſucht.) — Traité de la Comedie et des Spectacles . , p. Mr. le Prince de Conti, Par. 1666. 12. (Seine Einwürfe dagegen gründen ſich darauf, daß das Schauſpiel die Leidenſchaften weckt und nährt.) — Inſtruction ſur les Spectacles publics . . . Haye 1639. 12. Deutſch, Köln 1674. 8. von And. Rivet, einem reformirten Geiſtlichen, in deſſen Werken ſich dieſe Schrift auch Lateiniſch findet. (Weil die Schauſpieler Gewinn, und die Zuſchauer blos Vergnügen im Theater ſuchen, hält er das Schauſpiel für unerlaubt.) — Procès ſur la Danſe et le Theatre entre Phil. Vincent, et un des Meſſieurs les Jeſuites (dem P. Eſtrade) Roch. 1666. 12. (Das Werk beſteht aus einem Briefwechſel zwiſchen den genannten Perſonen, wovon Vincent, ein reformirter Geiſtlicher, das Theater verdammt, und der Jeſuit es vertheidigt.) — De la Comedie, et de la Condemnation des Theatres, die 3te Abhandl. S. 258 u. f. in Ch. Sorells Traité de la connoiſſance des bons livres, Par. 1671. 12 — Defenſe du Traité de Mr. le Prince de Conti ſur la Comedie et les Spectacles, p. Mr. Joſ. Voiſin, Par. 1672. 4. (Der Verfaſſer, ein Geiſtlicher und Doctor der Theologie, zeigt mit vieler, langweiliger, weitſchweifiger Gelehrſamkeit, daß die, von dem Prinzen Conti vorgebrachten Gründe gegen das Theater volkommen mit den Ausſprüchen der Kirchenväter übereinſtimmen.) — Traité de la Comedie, bey der Education chretienne, Par. 1672. 12. (Die Komödie als ein Verderb der Erziehung dargeſtellt.) — Le Theatre françois . . . Lyon 1674. 12. (S. vorher, S. 780 a) — Lettre d'un Theologien illuſtre . . vor dem Theater des Bourſault, Par. 1694. 12. und in den folgenden Ausgaben, unter dem Titel; Lettre d'un Homme d'erudition,

dition, et de merite, conſulté par l'auteur pour ſavoir, ſi la Comedie peut être permiſe, ou doit être abſolument defenduë. (Dieſer Brief verurſachte, wahrſcheinlicher Weiſe, weil er anfänglich für das Werk eines Theologen ausgegeben wurde, großes Aufſehen. Der Pater Caffaro, der, in ſeinen jüngern Jahren, eine lateiniſche Schrift zu Gunſten der Comödie abgefaßt, aber nicht herausgegeben hatte, wurde für den Verfaſſer gehalten; allein dieſer ließ ſo gleich eine Lettre, Par. 1694. 12. und auch in den Lettres ſur les Spectacles, des Desprez de Boiſſy, Ausg. von 1769 u. f. drucken, worin er ſich davon losſagt, ob er gleich ihm keine Schande gemacht haben würde. Es werden, von dem heil. Thomas an, verſchiedene Kirchenſcribenten davon angeführt, welche das anſtändige Schauſpiel gebilligt haben; die Kirchengeſetze dagegen, glaubt der Verfaſſer, wären nur gegen ſchändliche und anſtößige Schriften gerichtet, und die Erregung der Leidenſchaften ſey nur etwas Zufälliges. Und ausdrücklich dagegen erſchienen, oder wurden doch dadurch veranlaßt:) — 1) Reponſe à la Lettre d'un Theologien, defenſeur de la Comedie, Par. 1694 12. 2) Lettre d'un Docteur de Sorbonne . . . au ſujet de la Comedie, Par. 1694. 12. 3) Refutation d'un Ecrit favoriſant la Comedie, Par. 1694. 12. (von dem P. de la Grange.) 4) Deciſion faite en Sorbonne touchant la Comedie, Par. 1694. 12. 5) Refutation des Sentimens trop libres d'un Theologien au ſujet de la Comedie, P. 1694. 12. 6) Diſcours ou Traités hiſtor. et dogmat. ſur le Theatre . . . ſouffert et condamné après le premier ſiecle jusqu'à preſent, Par. 1694. 1731. 12. von dem P. Pierre Le Brun. 7) Sentimens de l'Egliſe et des Peres de l'Egliſe . . . Par. 1694. 12. von einem H. Coutel. 8) Maximes et reflexions ſur la Comedie, Par. 1694. 12. von Boſſuet, in deſſen Werken, im 10ten Th. ſie ſich auch finden. Auch wurden, wahrſcheinlicher Weiſe, drey verſchiedene, von dem Biſchofe zu Arras, in den J. 1695-1698 gegen die Comödie ergangene Mandemens dadurch veranlaßt. Die beßte unter dieſen Schriften iſt die von dem P. Le Brün, weil die Zeugniſſe der Kirchenſcribenten am ordentlichſten darin angeführt ſind. — Die Vorrede vor dem Trauerſpiele Judith, von Boyer, Par. 1695. 12. wodurch dieſer, weil das Stück aus dem alten Teſtamente gezogen iſt, die Gegner des Theaters zum Stillſchweigen zu bringen, oder ſie damit auszuſöhnen, geglaubt hatte, veranlaßte eine Reponſe . . . Par. 1695. 12. darauf, worin zu erweiſen geſucht wird, daß die Frömmigkeit leide, wenn man heilige Gegenſtände auf das Theater bringt, daß dieſe, durch die immer nöthigen Zuſätze des Dichters, ihre Heiligkeit verlieren müſſen, u. d. m. — Hiſt. et Abrégé des Ouvrages latins, italiens et françois contre la Comedie et l'Opera, Orleans 1697. 8. (Der Verf. La Louette, dogmatiſirt auch gegen die Comödie mit Stellen aus dem alten und neuen Teſtament; die hiſtoriſchen Nachrichten ſind aber das Beßte in ſeinem Buche.) — Lettre de Mr. de Bordenon, Par 1699. 12. (Gegen diejenigen, welche glaubten, durch die, bey dem Eintritt in das Comödienhaus, für das Hospital gegebenen Almoſen, hinlänglich gerechtfertigt zu werden.) — Mandement de Mr. de Chalucet, Eveque de Toulon, 1702. 4. (Die Beichtväter ſollen allen, welche die Comödie beſucht haben, die Abſolution verſagen.) — In den Diſſertat. ſur divers ſujets de Morale des Jean Placette, Amſt. 1707. 8. handelt das 12te und 13te Kap. von der Schädlichkeit der Schauſpiele

ſpiele in Rückſicht auf den guten Gebrauch der Zeit. — Mandement de Mr. Flechier, Eveque de Nimes, contre la Comedie 1708. 4. und in ſ. Oeuvr. (Mit vieler Mäſſigung geſchrieben.) — Der Diſcours des Gacon, en faveur de la Poeſie et des Poetes, iſt, bey dem Art. **Dichtkunſt**, angeführt. — In dem 7ten Th. der Mem. de Litterature, findet ſich ein Brief, vorgeblich von Boileau, zur Vertheidigung des Theaters, mit einer Antwort darauf. — Diſſertation ſur le Poeme dramatique. Amſt. 1729. 8. (Der Verf. Sautour vertheidigt das Theater ganz gut; aber das Werk konnte in Frankreich nicht gedruckt werden; ſo weit gieng die Furcht und der Widerſpruch bey dieſem Volke.) — In dem Mercure vom J. 1731. findet ſich ein Brief, worin dem Herausgeber deſſelben, de la Roque, ſo gar darüber, daß er zu viel Comödien darin anzeige, Vorwürfe gemacht werden; und eine Diſſertation ſur la Comedie von Simonet, zur Vertheidigung des Journaliſten, in ſo fern nähmlich Comödien, als Werke des Witzes, Verdienſt haben können.) — De Theatro Oratio, Par. 1733. 4. von dem P. Porne; Franz. von Brumoy; Deutſch, von F. Mayen, Leipz. 1734. 8. (Der Verf. behauptet, daß das Theater zur Bildung der Sitten nützlich werden könne.) — Penſées ſur les Spectacles in den Oeuvr. de Nicole. und nachher, unter dem Titel: Reponſe à des queſtions ſur les ſpectacles, in dem 4ten Th. der Lettres . . . de Mr. l'Abbé Duguet, Par. 1733. 12. (Der Verf. war ein Mann, der auf den Geruch von Heiligkeit Anſpruch gemacht zu haben ſcheint.) — Obſervations ſur la Comedie, in dem Mercure v. J. 1743. von Part. (Er erklärt ſie für unſchuldig, wenn er ſie gleich nicht für nützlich hält.) — Le Danger des Spectacles, eine, von der Akademie der Floraliſchen Spiele zu Touſouſe gekrönte Ode des H. Arcere, 1748. 8. — Nouvelles obſervations ſur les arrêts de condemnation contre les Comediens, von Fagan, Par. 1751. 12. und in ſ. W. Deutſch in der Schrift: Ueber die Sittlichkeit des Theaters, Halle 1780. 8. S. 253. (Der Verf. rügt den ſonderbaren Widerſpruch zwiſchen der Verdammung, und dem öffentlichen Privilegio der Schauſpieler, und giebt die Schauſpiele der erſtern chriſtlichen Jahrhunderte Preis, um die ſpätern deſto ſicherer zu retten, ſo wie die Unordnungen der Schauſpieler, um die Schauſpielkunſt ſelbſt als unſchuldig daran zu zeigen.) — Eſſai ſur la Comedie moderne, Par. 1752. 12. (Widerlegung der vorigen durch Unterſuchung der Stücke, welche Fagan für lehrreich ausgegeben hatte.) — Der 17te Artikel in den Maximes pour ſe conduire chretiennement des Abt Clement, Par. 1753 iſt gegen die Bühne gerichtet; auch findet ſich in den, im J. 1770 gedruckten Predigten dieſes Abtes eine gegen die Schauſpiele. — La Comedie en contradiction avec la morale chretienne, p. Mr. Mahy, Par. 1754. 12. — Obſervations ſur le Theatre dans leſquelles on examine avec impartialité l'etat actuel des Spectacles de Paris, p. Mr. Chevrier, Par. 1755. 12. (Freymüthiger gegen die Feinde des Theaters, als irgend eine andre Vertheidigung deſſelben, und alſo Beweis, daß die geiſtliche Herrſchaft anfieng, die Obermacht zu verlieren.) — Lettre de Mr. le Franc . . . à Mr. L. Racine, ſur le Theatre, Par. 1755. 12. 1773. 12. (Der Verf. iſt, als Gegner alles freymüthigen Denkens, bekannt; doch ſpricht er dem Schauſpiele nicht die Möglichkeit, nützlich werden zu können, ab; und hätte auch kein Recht dazu gehabt, weil er ſelber für die Bühne gearbeitet hat.) — Lettre ſur les Spectacles, Par. 1756. 12.

12. und Lettre de Mr. le Chev. de ** a Mr. de Campigneulles, Par. 1759. 12. Beyde zuſammen mit litterar. Zuſätzen verm. 1769. 12. Sehr verm. mit Auszügen aus andern Schriften gegen das Theater, 1779. 12. 2 B. von Desprez de Boißy; Deutſch, mit der vorher angeführten Schrift des Fagan, und einem Anhange von dem Ueberſetzer, unter der Aufſchrift: Ueber die Sittlichkeit des Theaters, Halle 1780. 8. Auch ſollen italieniſche und lat. Ueberſetzungen davon vorhanden ſeyn. (Das Werk enthält gleichſam die Quinteſſenz von allem, was gegen das Theater geſchrieben worden, und iſt mit vieler Wärme abgefaßt. Aber, aus eben dieſem Grunde, iſt es auch einſeitig und parteiiſch ausgefallen. Es iſt nicht unparteiiſche Unterſuchung der Sache, ſondern Declamation. Die Gründe der Vertheidiger des Theaters ſind nie in ihrem Zuſammenhange, nie in ihrer Stärke darin dargeſtellt, und werden mehr verhöhnt, als widerlegt. Auch erlaubt der Verf. ſich z. B. lächerliche Sophiſtereyen, oder zeigt eine auffallende Unwiſſenheit, wenn er, im zweyten Briefe, die griechiſche Comödie, in Rückſicht auf das, was er Moral nennt, ſo weit über die chriſtliche Comödie erhebt, oder dieſer einen minder gefährlichen Eindruck zuſchreibt, wenn ſie unter den Augen des Fürſten geſpielt wird. Der litterariſche Theil deſſelben erhält, indeſſen, dadurch immer Werth, daß er Nachrichten von den Schriften für- und gegen die Bühne liefert, und hat, durch den Anhang des deutſchen Ueberſetzers nicht wenig gewonnen, ob er gleich, nicht allein in Rückſicht auf die italieniſchen, ſpaniſchen, und vorzüglich die engliſchen, ſondern auch in Rückſicht auf die franzöſiſchen Schriften dieſer Art, immer noch mangelhaft iſt.) — Reponſe à la Lettre ſur les Spectacles von Campigneulles, in ſ. Eſſais .... Lond. 1758. 8. (Dieſe Antwort veranlaßte den, oben angeführten zweyten Brief des Boiſſy, und enthält mehr Widerlegung des Verfaſſers, als ſeiner Gründe. Weil Boiſſy, z. B. geſteht, das Theater nicht beſucht zu haben: ſo ſpricht ihm C. die Fähigkeit ab, darüber urtheilen zu können; und, ſeine Unbekanntſchaft mit den, für- und wider das Theater geſchriebenen Schriften verſchaft ſeinem Gegner Gelegenheit zu mancherley kleinen Triumphen.) — Eine, von Freron, im Année litteraire v. J. 1757. N. 38 gemachte Anzeige, und Widerlegung des erſtern Briefes vom Boiſſy, veranlaßte eine Lettre de Mr. D.*** Par. 1757. 8. von Kerton, worin dem Journaliſten ſcharf das Gewiſſen gerührt wird. — Jean Jacq. Rouſſeau à Mr. d'Alembert ... ſur ſon Article Geneve dans l'Encyclopédie, et particulierement ſur le projet d'etablir un Theatre de Comedie en cette ville, Par. 1758. 12. und in den Werken des Rouſſeau, im 11ten Bde. der Zweybrücker Ausg. (Unſtreitig ſind, in dieſem Briefe, die Nachtheile, welche aus den Schauſpielen entſtehen können, obgleich öfterer mit Hülfe von Sophiſtereyen, am helleſten ins Licht geſetzt. Die wichtigſten Gründe des Verf. dagegen ſind, der Verluſt der Zeit, die, aus der Begierde zu gefallen, und Lachen zu erwecken, vorgeblich öfterer entſpringenden Verſpottungen tugendhafter Charactere, und die, vermitteiſt der, den theatraliſchen Stücken beſtändig zum Grunde liegenden Liebeshändel, immer geweckte und genährte Leidenſchaft der Liebe. Auch zeichnet ſich die Schrift noch dadurch aus, daß der Verfaſſer nur vermeintliche Gründe, nicht, wie alle ſeine Vorgänger, Autoritäten gebraucht. Uebrigens veranlaßte ſie eine Menge Widerlegungen als: 1) Lettre a Mr. Rouſſeau, von d'Alembert, in dem 2ten B. S. 399 ſ. Me-

langes de Litterat. d'Hiſt. et de Philoſ. Amſt. 1760. 12. Deutſch, bey der Ueberſ. von Marmontels Apologie des Theaters, Leipz. 1766. 8. (Rouſseaus Sophiſtereyen ſind vortreflich darin auseinander geſetzt.) 2) Lettre a Mr. R. p. Mde. Baſtide, Par. 1758. 12. 3) Lettre a Mr. R. ſur les effets moraux du Theatre p. Mr. de Ximenes, P. 1758. 12. 4) Laval, Comedien, a Mr. R. P. 1758. 12. 5) L'Arlequin de Berlin à Mr. J. J. Rouſſeau, Amſt. 1759. 8. von L. H. Dancourt. 6) Conſiderations ſur l'art du Theatre . . . Par. 1759. 8. 7) Apologie du Théatre in dem Mercure vom J. 1758-1759 von Marmontel, und bey deſſen Contes moraux, Amſt. 1761. 8. 2 B. Deutſch, Leipz. 1766. 8. (Die letztere Schrift iſt, unſtreitig, die wichtigſte und die gründlichſte. Das Merkwürdigſte aber bey dem Streite war, daß Rouſseau, unter den franzöſiſchen Controverſiſten, wenig Vertheidiger fand; vielleicht hielten ſie das Theater, nun ein Philoſoph es ſchädlich dargeſtellt hatte, für nützlich; vielleicht glaubten ſie, in den Streit ſich nicht miſchen zu dürfen, da die Schauſpiele mit Gründen, nicht mit bloßen Autoritäten, wie in all den vorher angezeigten Schriften, angegriffen und vertheidigt wurden. Ein einziger Pfarrer, Secouſſe, ließ eine Lettre . . . à Mr. Marmontel ſur ſes extraits de la Lettre de Mr. Rouſſeau, P. 1760. 12. drucken, die zwar voller Eifer, aber mehr wider Marmontel, als für Rouſseau geſchrieben iſt.) — Lettre de Mr. Greſſet à Mr. ** ſur la Comedie, Par. 1759. (Der bekannte Verf. bereuet darin, für das Theater geſchrieben zu haben, wahrſcheinlicher Weiſe, weil er in ſich nicht mehr die Kraft fühlte, dafür noch ſchreiben zu können.) — Lettre d'un ancien Officier de la Reine . . . ſur les Spectacles, Par. 1759. 12. (Der Verf. Trebuchet, warnt alle ſeine Landsleute dafür.) — Reflex. mor. ſur les Spectacles, p. Mr. de Jean, Par. 1760. 12. (Auch dieſer Verf. ſucht das Schädliche des Theaters zu erweiſen. — In den Querelles litteraires, p. Mr. (Auguſtin Simon) Irail, Par. 1761. 8. werden auch die Streitigkeiten über das Theater beurtheilt, und die Schriften dagegen kurz abgewürdigt. Was der Verf. für daſſelbe ſagt, iſt aber nicht eben ſehr gründlich.) — Les libertés de la France contre le pouvoir arbitraire de l'excommunication, Par. 1761. 8. Von Huerne de la Mothe, einem Parlamentsadvokaten. (Dieſes Werk, welches auf Veranlaſſung der Mdſll. Clairon geſchrieben wurde, zog dem Verfaſſer ein eigenes Geſchick zu. Er wurde darüber von ſeinen Mitbrüdern ausgeſtoßen, allein der Herzog von Choiſeul gab ihm dafür ein Gnadengehalt von 5000 Livres. Uebrigens verdammte auch das Parlament, in einem Bedenken 1761. 4. das Buch, und ließ es öffentlich verbrennen, wodurch Voltaire's Converſation de Mr. l'Intendant des Menus en exercice, avec Mr. l'Abbé Grizel, im 45ten B. S. 230 ſ. W. Ausg. von Beaumarchais, veranlaßt wurde; und ausdrücklich gegen daſſelbe ſind gerichtet:) — Lettres hiſtor. et crit. ſur les Spectacles à Mſelle Clairon, ou l'on prouve que les Spectacles ſont contraires aux bonnes moeurs, Par. 1761. 8. von dem P. Joſ. Romain Joly. (Der gute Kapuziner, welcher in mehr als einer Dichtart, und auch im Trauerſpiel, Verſuche, obgleich immer unglückliche Verſuche, gemacht hat, wollte wahrſcheinlicher Weiſe, durch dieſe Briefe, ſich deswegen ſchadlos halten. Beygefügt iſt ihnen das obengedachte Dekret des Parlaments; und das Wichtigſte, was darin enthalten iſt, hat der Verf. nachher in ſ. Converſations ſur les princ.

ſujets

ſujets de la Morale chretienne, Par. 1768. 8 gebracht.) — In der Oeuvr. du Chancelier (Henry Franc.) d'Agueſſeau († 1751.) Par. 1762. u. f. 4. finden ſich Bemerkungen über das Vergnügen der Seele bey Vorſtellungen von Schauſpielen, welche für dieſes nicht eben zu günſtig ausfallen. — In dem von den Dominikanern herausgegebenen Dictionnaire univerſelle der geiſtlichen Wiſſenſchaften, Par. 1760. u. f. enthält der Art. Spectacles, eine Verdammung derſelben. — Im J. 1765. ließ das Parlament ein Arrêt ergehen, worin die Aufführung von Comödien und Tragödien in den Schulen unterſagt wurde. — In der Schrift: Sur l'Education civile, Par. 1765 8. von Garnier wird, im 3ten Kap. das Theater, als ein Verderb der Sitten dargeſtellt. — Eſſai ſur les moyens de rendre la Comedie utile aux moeurs, p. M. B. . . Par. 1767. 12. (Der Verf. findet das franz. Luſtſpiel nicht ſo wohl gefährlich und ſchädlich, als unwirkſam, und wünſcht wahrere und natürlichere Darſtellungen darin zu ſehen.) — Cauſes de la decadence du gout ſur le Theatre . . . . Par. 1768. 8. (Auch dieſes vorher, S. 782 angezeigte Werk des Charpentier gehört in ſo fern hieher, als der Verf. darin von den Urſachen handelt, aus welchen die Moralitäten das Theater verdammen.) — In den Cauſes du bonheur public p. Mr. l'Abbé (Joſ. Lar. Anne) Gros de Besplas, Par. 1768. und 1772. 8. 2 B. finden ſich Anmerk. über die Schädlichkeit der Schauſpiele, und die Nothwendigkeit, ſie zu verbeſſern. — Sur l'art du Theatre . . . Par. 1769. 8. von Jean Bapt. Nougaret (Die Vortheile des Schauſpieles, zur Bildung des Geiſtes und Herzens, werden darin gezeigt und einige Mängel deſſelben, in Rückſicht darauf, gerügt.) — Diſſertat. ſur les Spectacles, p. Mr. Rebelleau, Amſt. 1769. 8. (Um den Schauſpielen Anſehn zu verſchaffen, und die, den Schauſpielern vorgeworfene Unſittlichkeit aus dem Wege zu räumen, will der Verf. daß jeder, der ein öffentliches Amt ſucht, vorher Schauſpieler ſeyn ſolle.) — In dem Code de la Religion et des Moeurs, Par. 1770. 12. 2 B. von dem Abt Meuſy, finden ſich die, von Seiten der Regierung, ſeit Anbeginn der franzöſiſchen Monarchie, gegen die Schauſpiele ergangene Verordnungen, wovon die älteſte vom J. 1588. iſt. — La Mimographe, ou Idées d'une honnête femme pour la reforme des Theatres, Amſt. 1770. 8. (Aus der Nothwendigkeit der Gebräuche bey dem Gottesdienſt leitet der Verf. die Nothwendigkeit der Schauſpiele her; und die Geiſtlichen vergleicht er mit den Schauſpielern. Unter einer Menge paradoxer Sätze, enthält die Schrift auch viele, mit vieler Freymüthigkeit, geſagte Dinge.) — Reflex. ſur les Spectacles en général, et ſur le Coliſée en particulier, Par. 1772. 8. — Eſſai ſur les moyens de faire du Coliſée un Inſtitut national et patriotique, P. 1772. 12. (Beyde Schriften ſind eine Vertheidigung des damals errichteten Koliſäums, und in einem wirklich lächerlich lobredneriſchen Tone geſchrieben.) — Lettre à Mde. la Comteſſe de T.** ſur un ſecond Theatre françois, et ſur retabliſſement de l'ancien Opera comique, Par. 1772. 12. von dem Chev. Coudray, der darin behauptet, daß der Mangel an Schauſpielen Müßiggang und mithin Laſter erzeuge, und daß in den Tagen, an welchen das Theater geſchloſſen iſt, mehr Verbrechen, als ſonſt begangen werden. — Entretiens ſur les Spectacles, Par. 1772. 12. (Gegen die vorige Schrift gerichtet; aus der Liebe zum Theater leitet der Verf. den Müßiggang, die Ueppigkeit, und alle Laſter her.) — Carmen allegoricum de Spectaculis,

lis, Rou. 1772. 8. (Ein Preisgedicht gegen das Theater von einem gewiſſen Gueroult.) — In dem, wegen des neuen Baues des Comödienhauſes, im J. 1773. ergangenen Decret, heißt es, daß das Theater eben ſo viel zur Beſſerung der Sitten und Erhaltung der Wiſſenſchaften, als zum Vergnügen des Volkes beytrage. — In dem Homme de monde eclairé . . Par. 1774. 8. von Chaudon, handelt das achte Geſpräch vom Theater auf eine unbeſtimmte Art. — Reflex. mor. polit. hiſtor. et litteraires ſur le Theatre, p. Mr. l'Abbé de la Tour; Avig. 1763-1774. 12. 7 Th. (Der Verf. hat alles zuſammen getragen, was wider das Theater ſich ſagen läßt, um die Schädlichkeit deſſelben für alle Menſchen zu erweiſen. Die hiſtoriſchen Nachrichten, unter welchen ſich freylich auch viele, nichts bedeutende finden, ſind das intereſſanteſte darin.) — Regeneration des Comediens en France, ou leurs droits dans l'etat civil, p. Mr. Laya, Par. 1789. 12. — Von **engliſchen** Schriftſtellern. Sehr zeitig iſt das Theater in England ſchon Angriffen mancher Art ausgeſetzt geweſen. Aber die mehrſten Mahle hat es ſich, durch ſeine Ausgelaſſenheit, dieſelben zugezogen, und gröſtentheils ſind nur dieſe Ausgelaſſenheiten, nicht das Theater überhaupt beſtritten worden. Die älteſte von den, mir bekannten, dagegen gerichteten Schriften iſt: The ſchool of abuſe, or a pleaſant Invective againſt Poets, Pipers, Players, Jeſters and ſuch like Caterpillars of the Commonwealth, by Steph. Goſſon, Lond. 1579. 8. und ebendeſſelben — Plays confuted in five Actions: proving that they are not to be ſuffered in a Chriſtan Commonwealth, Lond. 1580. 8. (Der Verf. verdammt ſie, weil ihrer wegen die Kirchen leer ſtehen, weil ſie zu verbotenen Zuſammenkünften gebraucht, und aufrühreriſche, unkeuſche und ſchändliche Reden öffentlich darin geführt werden.) — Thom. Lodge, und Th. Heywood ſollen dieſe Schriften, der eine in einem Treatiſe in defence of plays, der andere in einer Apology for Actors beantwortet haben; aber ihre Widerlegung weiß ich nicht näher nachzuweiſen. — The firſt Blaſt of retreat from Playes; The ſecond and the third Blaſt . . . Lond. 1580. 12. (Die erſte dieſer Schriften iſt mir nicht bekannt; in der zweyten wird das Theater als ein Verführungsmittel dargeſtellt; beſonders ereifert der Verf. ſich darüber, daß an den Sonntagen und ſo gar in Kirchen Schauſpiele aufgeführt werden.) — Das, von W. Gager, im J. 1592. zu Oxford 4. herausgegebene, lateiniſche Schauſpiel, Meleager, veranlaßte zwiſchen ihm, und dem D. J. Rainolds einen Briefwechſel über die Zuläßigkeit der Schaubühne, welcher Oxf. 1629. 4. erſchien, und worin Er die Gründe dafür in ein ſehr gutes Licht geſetzt hat, ob er gleich zuletzt den Meynungen ſeines Gegners ſich unterwirft. — Hiſtriomaſtix, the Players-Scourge or Actor's Tragedy, by Will. Prinne, Lond. 1633. 8. (Der Verf. will aus den Kirchenvätern erweiſen, daß alle diejenigen, welche Schauſpiele ſchreiben, vorſtellen, und vorſtellen ſehen, ewig verdammt ſind; aber ſeine Seitenblicke auf den König und die Regierung, wegen ihrer Begünſtigung der Schauſpiele, zogen ihm ein hartes Geſchick zu. Er wurde verurtheilt, an den Pranger geſtellt zu werden, beyde Ohren zu verlieren, fünf hundert Pfund Strafe zu bezahlen; und ſein Buch wurde durch den Henker öffentlich verbrannt. Er ertrug alles herzhaft, ließ aber nun mehrere dergleichen Schriften gegen die Sitten und Gebräuche der Zeit, und gegen die Regierung drucken, und zog ſich dadurch noch härtere Beſtrafungen zu,

welche unſtreitig die, ſchon verhaßte, Regierung noch verhaßter machten, und vielleicht die Unruhen dieſer Zeit ſehr beförderten. Das Buch, an und für ſich ſelbſt, iſt nicht allein ſehr ſchlecht, ſondern auch mit leidenſchaftlicher Hitze und Bitterkeit, und nicht blos gegen Schauſpiele, ſondern auch gegen alle Arten von Muſik, geſchrieben. Es enthält übrigens mancherley Beyträge zur Geſchichte des Drama in England. Beantwortungen deſſelben ſind mir nicht bekannt. Die Schriftſteller glaubten vielleicht, daß die Regierung ſie dieſer Mühe überhoben hätte. Nur J. Shirley ſetzte ſeinem Bird in the Cage, Lond. 1633. 4. eine verhöhnende Zueignungsſchrift an den unglücklichen Prinne vor.) — Im J. 1647. wurden, bekannter Maßen alle Schauſpiele verboten, und bis zur Wiedereinſetzung Carls des 2ten nur im Verborgenen geſpielt; im J. 1662. wurde das Theater wieder hergeſtellt, und die Ausgelaſſenheit in den Stücken des Congreve, Vanbrugh, Wycherly u. a. m. veranlaßte die berüchtigte Schrift des Jer. Collier: A ſhort View of the immorality ant profaneneſs of the engliſh Stage, Lond. 1698. 8. wider welche ſo gleich: — Amendments of Mr. Colliers falſe and imperfect citations, by Mr. Congreve, Lond. 1698. 8. — und The uſefullneſs of the Stage to the happineſs of mankind, to Government and to religion, by Mr. (John) Dennis, L. 1698. 8. erſchienen, und auf welche Collier mit — The ancient and modern Stage ſurveyd 1699. 8. franzöſiſch von dem Jeſuiten, Jean Courbeville, unter dem Titel: Critique du Theatre angl. comparé au Theatre d'Athenes, de Rome et de France, Par. 1718. 12. antwortete. (Was Collier in der erſten Schrift von den einzeln Stücken ſagt, iſt nicht ungegründet; aber die Folgen, welche er daraus gegen das Theater überhaupt zieht, ſind eben ſo wenig bündig, als wenn man, aus den Predigten des P. Abraham von St. Clara, Schlüſſe gegen alle Predigten Predigten machen wollte; und die ewigen Berufungen auf die Kirchenväter und die erſten chriſtlichen Jahrhunderte zeigen eben ſo wenig Ueberlegung. Die Antwort auf die Schriften ſeiner Gegner iſt mit mehr Einſicht, obgleich mit vielem Eifer geſchrieben; und die Behauptungen der beleidigten Dichter, daß Darſtellungen, wie die ihrigen, ſehr lehrreich werden können, hinlänglich widerlegt.) — Einige Rückſicht auf Collier's Schrift hat Dryden in der Vorrede vor ſeinen Fables, Lond. 1699. 8. genommen; auch Vanbrugh wird eine Antwort darauf zugeſchrieben, die mir aber nicht näher bekannt iſt. — The Stage contemned, and the encouragement given to the immoralities and profaneneſs of the Theatre by the engliſh Schools, Univerſities and from the Pulpits cenſur'd, Lond. 1698. 8. (Ganz nach den Grundſätzen des vorhergehenden Verfaſſers, oder vielmehr des, immer noch nicht verrauchten Geiſtes der erſten Puritaner. Dieſe Schriften brachten, indeſſen, mancherley gute Wirkungen hervor. Cibber, in der Apology for his life, (S. 225 Ausg. von 1750.) ſagt, daß die dramatiſchen Schriftſteller von da an wären behutſamer geworden, und nicht mehr Ungezogenheiten für Witz ausgegeben hätten. Auch ſtimmten die darin geäußerten Geſinnungen ſo ſehr mit den Geſinnungen des großen Haufens überein, daß die Regierung ſelbſt gegen einige Schauſpieler und Schauſpielerinnen, wegen unanſtändiger Ausdrücke, Unterſuchungen anſtellen ließ, und Betterton und die Bracegirdle deswegen beſtraft wurden. S. Gildons Compariſon between tho Stages, 1702. 8. S. 143) — Defence

ſence of Stage plays, Lond. 1707. 8. von Edw. Filmer, (Wahrſcheinlicher Weiſe iſt das Werk zuerſt früher erſchienen; denn es iſt vorzüglich gegen Colliers Schriften gerichtet.) — In Ch. Powey's Unhappineſs of England . . . Lond. 1701. 8. wird der, vorgeblich unglückliche, Zuſtand von England, zum Theil auf das Theater mit geſchoben. — The abſolute untawfullneſs of theatrical entertainements, by Wm. Law, Lond. 1712. und 1726. 8. — Ein, im J. 1729. in der eigentlichen Stadt London (in Goodmanns Field.) errichtetes Theater, brachte die Geiſtlichkeit in Harniſch; ein Prediger hielt eine Predigt dagegen, welche im J. 1730. gedruckt wurde; und die Regierung wurde um die Unterdrükung deſſelben erſucht. — Oration, being an Enquiry, whether the Stage can be made a ſchool of virtue, Lond. 1734. 8. (die Frage wird verneint) — Die im J. 1737. ergangene Parlamentsacte, daß kein Stück, ohne Erlaubniß des oberſten Kammerherrn, irgendwo geſpielt, oder mehr Schauſpielhäuſer errichtet werden ſollten, veranlaßte eine neue Vertheidigung des Theaters: — The uſefullneſs of the Stage to Religion and Government, Lond. 1738. 8. — Answer to the queſtion: whether it is lawfull for Chriſtians to go to plays, Lond 1757. 8. (Da ich die Schrift ſelbſt nicht geſehn: ſo kann ich die nähere Veranlaſſung dazu nicht beſtimmen.) — The importance and uſe of Theatres, L. 1758. 8. — Diſcourſe concerning plays and players, Lond. 1759. 8. (Gegen dieſelben.) — The Stage, the high road to Hell, L. 1767. 8. Frzſch. Par. 1770. 8. — Theatrical entertainement conſiſtent with ſociety, morality and religion, L. 1768. 8. (Widerlegung der vorigen Schrift.) — Anti Drama, or ſome very ſerious thoughts and intereſting reflections, reſp. Theatres and theatrical exhibitions, Lond. 1788. 8. (Verdammung des Theaters.) — Von **deutſchen** Schriftſtellern: Diſcurſus, exhibens tres ſermones de Comoediis, quorum primus Comoedias laudat, alter vituperat et damnat, tertius diſtincte reſpondet, Auct. Dan. Vetterus, Baſ. 1619. 4. — De Comoedia, Diſp. Auct. Iac. Tichler, Dav. 1670. 8. (Eine Samml. von Stellen von Kirchenvätern angewandt auf Zeiten, welche die Kirchenväter voraus zu ſetzen, nicht Einſicht genug hatten.) — Theatromania, oder die Werke der Finſterniß in den öffentlichen Schauſpielen . . Ratzeb. 1681. 12. (von D. Ant. Reiſer) (Auch hier ſpielen die Kirchenväter die Hauptrolle.) — Theatrophania, zur Vertheidigung der chriſtlichen Schauſpiele, inſonderheit der muſikal. Opern, Han. 1682. 8. von Mag. Chrſtn. Rauch. (Widerlegung des vorigen.) — Der gewiſſenloſe Advokat mit ſeiner Theatrophania kürzlich abgefertigt, Hamb. 1682. von dem erſtern. — De moralitate ludorum ſcenicorumi Diſſ. Auct. Io. Schmidius, Lipſ. 1683. 4. (Der Verf. ein Theolog ſpricht dem Theater alle Moralität ab.) — Dramatologia ant. hodierna, d. i. Bericht von den Opernſpielen . . . von H. Elmenhorſt, Hamb. (1688.) 4. (Vertheidigung derſelben.) — In Phil. Speners Conſiliis theologic. findet ſich über theatraliſche Vorſtellungen, ein Bedenken vom J. 1688, ſo wie zwey von ſpätern Jahren, worin er ſie nicht ganz verwirft, wenigſtens nicht für ſündlich hält, jedoch die Schulkomödien für unerlaubt erklärt. Seine Anhänger giengen aber, wie immer, weiter als er. In dem, „Glaubensbekenntniß der Pietiſten in Gotha, 1693. 8." welches durch verſchiedene Programme, von Seiten der herrſchenden Parthey, über ihre Lehre von den welt-

lichen Vergnügungen und von den ſo genannten Mitteldingen, veranlaßt wurde, wird das Komödienbeſuchen für eine Sünde ausgegeben; und auf eine Widerlegung deſſelben, unter dem Titel: Kurzes, doch ſchriftmäßiges Bedenken gegen das Gothaiſche Glaubensbekenntniß," ließen ſie eine "beſcheidentliche Verantwortung" drucken, in welcher ſie ihre Meynungen vertheidigten. Ueberhaupt kam die Frage vom Theater in ſehr vielen Streitſchriften zwiſchen den Pietiſten und ihren theologiſchen Gegnern vor; und das Sonderbarſte war, daß die ſo genannten Rechtgläubigen, welche ſonſt es zu verdammen gewohnt ſind, ſich deſſen treulich annahmen. Zu dieſen gehört, unter andern Sam. Schelwig in ſ. Synopſ. controverſiarum ſub pietatis praetextu motarum, gegen welche Heinr. Lyſius eine Synopſin controverſiarum a pietatis hoſtibus ſub praetextu orthodoxiae motarum, und Joh. Wilh. Zierold eine Synopſin veritatis divinae, Schelwigii ſynopſi oppoſitam ſchrieb. Eben ſo weit trieb es Gottfr. Vokerodt. Als er, wegen eines, im J. 1696 gedruckten Programs, in welchem er die Muſik, als unanſtändig für große Herren dargeſtellt hatte (ſ. den Art. Muſik.) deswegen von dem Concertmeiſter J. Bähr, und von Joh. Chriſtph. Wenzel und Joh. Chr. Lorber in verſchiedenen Schriften angefochten wurde, gab er, unter dem Titel: Mißbrauch der freyen Künſte . . . Frft. 1697. 4. eine Schrift heraus, worin er die Comödie, mit ſammt der Muſik, unter die verbotenen Dinge ſetzt; und ließ nicht allein gegen des erſtern Widerlegung derſelben, ein „Wiederhohltes Zeugniß der Wahrheit gegen die verderbte Muſik und Schauſpiele, Opern, Comödien u. ſ. w." Frft. und Leipz. 1698. 4. ſondern auch ſeine Grundſätze überhaupt, unter der Aufſchrift: Aufgedeckter vergönnter Luſt und Mitteldinge Betrug . . . . ebend. 1698. 4. drucken. Hiewider ergriffen die Theologen, beſonders M. Chriſtn. Alb. Rothe, die Waffen, und von beyden Seiten erſchienen über die Mitteldinge noch eine Menge Schriften, in welchen immer die Sache des Theaters mit behandelt wurde. — Libellus de Comoediis et Tragoediis, occaſione L. XI. Tit. 40. Cod. de Spectaculis . . . Auct. Nic. Harres, Frcſt. ad Moen. 1691. 8. (Sie werden mehr für ſchädlich als nützlich erklärt.) — De eo quod juſtum eſt circa ludos ſcenicos operasque modernas, Diſſ. G. Bertuch, Praeſ. El. Aug. Stryckio, Kil. 1693. 1713. 4. — In Tob. Pfanners Obſervat. eccleſ. Ien. 1694. 8. wird in der ſiebenten Bemerkung De ludis Chriſtianis prohibitis gehandelt. — Die Vorrede vor der gefallenen und wieder erhöhten Eviana . . . von Gottfried Hofmann, Leipz. 1696. enthält eine Vertheidigung der Comödie, beſonders derjenigen, welche geiſtlichen Inhaltes iſt. — In G. Arnolds Wahrer Abbildung der erſten Chriſten . . . Leipz. 1696. 8. iſt alles geſammelt, was die frühern Kirchenväter gegen die Schauſpiele geſagt haben. — Um dieſe Zeit ungefähr kann Sam. Werenfels ſeine Oratio de Comoediis in dem 2ten Th. ſ. Diſſertat. Amſtel. 1716. 8. S. 341 gehalten haben. Deutſch iſt ſolche in den Beytr. zur crit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, St. 32. S. 598 befindlich, und mit Anmerk. gab ſie eben ſo Jm. Fr. Gregorius, Wittenb. 1750. 4. heraus; in das Engl. hat ſie Duncombe überſetzt. (Es iſt nichts als eine Vertheidigung der Schulkomödie.) — Zeugniß der Wahrheit wider die Comödie, von Joh. Joſ. Winkler, Magd. 1696. 1723. 8. (Dem Verf. zu Folge beſteht die Wahrheit darin, daß die Comödie etwas abſcheuliches iſt, und dieſe Wahrheit hat er vorzüglich aus dem heil. Chryſoſtomus hergehohlt.) — Zeug-

niß

niß der Wahrheit vor die Schauſpiele oder Komödien . . . aus vieler Theologorum Zeugniß zuſammengetragen, ebend. 1697. 8. und unter dem Titel: Curiöſe und wohlerörterte Frage, ob Comödien unter den Chriſten geduldet . . . werden können per Namhoff (Hofmann) 1722. 8. und mit widerlegenden Anmerkungen, Augsb. 1724. 8. — Bey G. Grabovs Paraen. ſuper vera docendi ratione in ſcholis, Frcft. 1701. 4. iſt ein Iudicium de comoediis, worin die Schulkomödien verworfen werden, und welches ein andrer Schulmann, Paul Gumprecht, Deutſch mit Zuſätzen, und Nic. Haaſens Fragen von den Schulkomödien, Lauban 1702. 8. herausgab. — Diſſertationes de ludis ſcenicis, Auct. Ioa. Ern. Segers, Regiom. 1702. 4. (Sammlung von Stellen aus den Kirchenvätern.) — Pro Comoedia, Oratio, von Pet. Burmann, Lugd. B. 1711. 4. Holl. ebend. (Eine ſehr gute Vertheidigung der geſitteten Bühne.) — De ludis ſcenicis in republica Chriſtiana non tolerandis, Auct. Ioa. Benj. Konhard, Lipſ. 1715. 4. — Eines vornehmen Theologen Bedenken von Schulkomödien . . . Halle 1721 und 1731. 8. (Der Verf. ſcheint ſie nicht gänzlich zu verwerfen.) — Gedanken von den Komödien, aus K. Gottfr. Engelſchalls Praejudiciis vitae herausg. von Joh. Kasp. Leſſel, Dresden 1724. 8. mit Anm. worin er die Ausſprüche des Verf. gegen das Theater zu widerlegen ſucht. — Die entlarvte Eitelkeit der weltlichen Komödien, von Dav. Sig. Bohnſtädt, 1725. 8. — In einem zu Goslar, 1727. erſchienenen Program werden die Schulkomödien vertheidigt, welches Hier. Freyer zu Halle in einem andern Program, das ſich in ſ. Programm. latino-germanis, Hal. 1731. 8. findet, widerlegt. — Das in unſern Operntheatris und Komödienbühnen beſiegte Chriſtenthum und ſiegende Heidenthum ... von M. Heinr. Fuhrmann, 1727. 8. und von ebendemſelben: Die an der Kirche Gottes gebaute Satans-Kapelle . . . 1729. 8. (Das erſte iſt in Geſprächen, und beyde in einem vermeintlich witzigen, unerträglichen Tone abgefaßt.) — Joh. Chrſtph. Köcher zu Osnabrück gab 1732 zu Osnabrück eine Einladungsſchrift von dem vermeinten Nutzen der Komödien in den Uebungen der Beredſamkeit heraus. — Erbauliches Geſpräch, in welchem von der Moralität der Komödien gehandelt, und auf die Einwürfe derjenigen, ſo dieſelben vertheidigen, aus Gottes Wort gründlich geantwortet wird, Jena 1732. 8. — Praelect. litter. pro comoed. et lud. theatral. von J. G. Altmann, im 3ten B. S. 394 des Tempe Helvet. Tig. 1735-1742. 8. 6 Bde. — M. Gottfr. Heinitz zu Camenz ließ 1740 und 1742 ein paar Einladungsſchr. drucken, worin er von dem Nutzen der Schulkomödien zur Bildung in der Beredſamkeit, und von der, bey Komödien geiſtlichen Inhaltes, nöthigen Behutſamkeit handelt. — Chriſtliche Gedanken von den eiteln Schauſpielen und Komödien, Regensb. 1749. 8. — Von Gellerts Briefen, Leipz. 1751. 8. handelt einer von der Komödie und dem Nutzen derſelben. — Beichte eines chriſtlichen Komödianten an Gott bey Verſagung der Communion, von Uhlig, 1752. 8. und 1772. 8. (Dieſes Gedicht machte, zu ſeiner Zeit, viel Aufſehn; unter mehrern Schriften veranlaßte es:) — Unvorgreifliche Gedanken über die Frage, ob ein Komödiant zur öffentlichen Kommunion zuzulaſſen . . . Strasb. 1752. 8. — Zufällige Gedanken über die teutſche Schaubühne zu Wien, 1760. 8. von Engelſchall (Wider das Ungeſittete und Unſittliche des dortigen Theaters.) — In den Memoires de l'Acad. de Berlin vom J. 1760 finden ſich, von Joh. G. Sulzer, Be-

trachtungen über die Nützlichkeit der dramatiſchen Dichtkunſt, welche Deutſch im erſten Th. ſ. Vermiſchten Phil. Abhandl. S. 148 der zweyten Aufl. ſtehen. — Im 6ten Th. der Mosheimſchen Moral von D. Miller, 1762. wird, von der Bühne, in einem Geſpräch, gehandelt, worin man Kenntniß des Theaters, und Kenntniß der Geſchichte, und Kenntniß der menſchlichen Natur vermißt. Der Inhalt deſſelben iſt, indeſſen, in der Schrift, Von dem rechtmäßigen Gebrauche der Zeit und unſchuldiger Ergötzlichkeit 1775. 8. von neuem erſchienen. — Die Vorrede vor G. Lindners Schulhandlungen, Königsb. 1762. 8. handelt ganz gut von dem Nutzen der Schauſpiele für die Erziehung. — Sendſchreiben über die Sittlichkeit der Tragödie, in dem zweyten St. des ſiebenten Bandes der Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. (Der Zweck des Trauerſpieles ſoll Tugend ſeyn.) — Gedanken von dem wahren Werth des Theaters, von Albr. G. Walch, Schleuſ. 1765. 4. (Wenn das Theater ſelbſt nicht mehrern Werth hätte, als dieſe Gedanken: ſo würde es freylich wenig Werth haben.) — Die vier, ohne Nahmen des Verfaſſers, mit der Aufſchrift Neue Luſtſpiele, Bremen 1768. 8. herausgegebenen dramatiſchen Arbeiten des Prediger Joh. Ludw. Schloſſer veranlaßten einen lebhaften Streit; der erſte, Pasquilartige, Anfall geſchah in der Zigraſchen Zeitung; hierauf erſchien eine „Vertheidigung des P. Schloſſer . . von J. H. V. Nölting, Hamb. 1769. 8. und gegen dieſe: — Beſcheidene Prüfung dieſer Vertheidigung, ebend. 1769. 8. von einem Prediger Buchenröder, auf welche der erſte mit einer — Zugabe zu der Vertheidigung des P. Schloſſer 1769. 8. antwortete. Nun trat Joh. Melch. Göze mit ſeiner — Theolog. Unterſuchung der Sittlichkeit der heutigen deutſchen Schaubühne überhaupt, wie auch der Frage, ob ein Geiſtlicher . . . die Schaubühne beſuchen, ſelbſt Comödien ſchreiben und drucken laſſen, und die Schaubühne, ſo wie ſie jetzo iſt, vertheidigen . . . könne, Hamb. 1770. 8. hervor. (Hätte Göze ein wenig von dem Geiſte, der ihm und mehrern ein Aergerniß war und iſt, ein wenig philoſophiſchen Geiſt beſeſſen: ſo würde er die Fragen: Ob dem Menſchen Erhohlung und Zeitvertreib nöthig ſey? ob das gebildete Theater ihm nicht den beſſern und anſtändigſten gewähre? ob dieſer nicht ſeine Denkart zugleich bilden und beſſern, und ob volkreiche Städte öffentlichen Zeitvertreib entbehren können, oder ob ſie nicht, bey Mangel deſſelben, auf viel nachtheiligere verfallen müſſen? u. d. m. nicht übergangen haben; aber er konnte nur declamiren, poltern und läſtern: und ſein theologiſcher Eifer verleitete ihn nicht blos zu wahren Albernheiten, als, daß die Schaubühne das Wohl ganzer Staaten untergrabe, daß man nicht, durch Darſtellung von Thorheiten, den Menſchen Gelegenheit geben müſſe, über dieſe zu lachen, weil ſie dabey ihre eigenen vergäßen; daß man ja, was man im Theater höre, in viel kürzerer Zeit, zu Hauſe leſen könne, u. d. m. ſondern auch zu offenbaren Unwahrheiten, als daß die Candidaten zu Hamburg ſich eidlich verpflichten müßten, keine Comödie zu beſuchen.) — Nachricht an das Publikum, betreffend H. Göze theologiſche Unterſuchung . . . von J. L. Schloſſer, Hamb. 1770. 8. (Auſſer hiſtoriſchen Nachrichten über dieſen Streit und die Veranlaſſungen dazu, wird auch die Bühne hier dadurch vertheidigt, daß ſie Thorheiten rüge, welche der Sittenlehrer nicht rügen könne, daß Luſtigkeit noch nicht Sünde ſey, u. d. m.) — Zwote Vertheidigung des H. P. Schloſſer von J. H. V. Nölting, Hamb. 1770. 8. (Joh. M. Göze, wird Schritt für Schritt darin wider-

widerlegt) — Zu dieſer Schrift erſchien eine Beylage . . . von M. Pet. Herm. Becker, Lüb. 1770. 8. worinn H. Nöltings Abſichten bey ſ. Vertheidigung verdächtig gemacht wurden, und auf welche er in der Zugabe zu der zweyten Vertheidigung, Hamb. 1770. 8. antwortete. — Beurtheilung einer Schrift, welche den Titel führt: Götzens Unterſuchung . . . Gött. 1770. 8. Iſt das Gutachten der Göttingſchen Theologiſchen Fakultät über dieſen Streit, und von D. Gottfr. Leß abgefaßt. (J. Melch. Götze hatte ſich es ausgebeten; aber der Verf. deſſelben hätte immer, wenn er auch ſeinem Mitbruder nicht abſprechen wollen, es mit mehrerer Beſtimmtheit und Einſicht abfaſſen ſollen. Es wird darin, unter andern, eine moraliſche Vollkommenheit vom Theater gefordert, nach deren Maßſtabe, wenn man ihn, z. B. auf Predigten anwendete, dieſe größtentheils eben ſo mangelhaft ſeyn würden, als, ihm zu Folge, das Theater iſt; eine Vollkommenheit, die oben drein lange nicht ſo gut vom Theater ſich fordern, oder vielmehr weit weniger mit der Weſenheit deſſelben ſich vereinen läßt, und verträgt, als eine, ihr verhältnißmäßige Vollkommenheit, mit Rechte, von der Kanzel gefordert werden kann. Weil die Eiche nicht eine Ceder iſt: ſo ſoll ſie etwas ganz unrechtes ſeyn! Um das Theater, ſo wie jede andre Sache, gehörig zu beurtheilen, um die dramatiſchen Producte richtig zu claſſificiren, muß man es ſtudirt haben; und da die Geiſtlichen ſelten oder nie Anſpruch auf dieſes Studium machen: ſo erklären ſie dadurch ſich ſelbſt für unfähig zum Richteramt darüber. Und das, darauf ſo wenig paßliche, und in Anſehung deſſelben, ſo ſchiefe, ihm ſo oft von den Theologen untergeſchobene, oder vorgeſchriebene Ideal, muß natürlich auf den Gedanken führen, daß ſie es für eine Art von Nebenbuhler anſehen, und daß nur hieraus ihre Geſinnungen gegen daſſelbe entſpringen.) — Lic. Simon Ratzeberger Jun. Anrede an alle ſeine Mitbürger in und auſſer Altona . . . Berl. 1770. 8. (Eine wohlverdiente Parodie jenes Gutachtens, welche auch als Vorrede vor dem Vademecum ſteht.) — Vertheidigung der Spiele, Tänze, Schauſpiele . . . nebſt einer Anweiſung wie man an ſelbigen ohne Verſündigung Antheil nehmen könne, ſ. l. 1770. 8. (Die Einſchränkungen, unter welchen der V. die Vergnügungen erlaubt, ſind ſehr billig.) — Die Pflichten des chriſtlichen Dichters im Dramatiſchen, von J. B. Kölbele, Frft. 1769. 8. (Es iſt ſchwer, zu beſtimmen, was der Verf. will. Der chriſtliche Dichter ſoll, z. B. ſeine Helden aus der Kirchengeſchichte nehmen, ſoll chriſtliche Tugend und ſo gar Bußkämpfe ſchildern, und doch wieder, um der lüderlichen Schauſpiele willen, die Chriſtentugend von der Bühne laſſen, u. d. m.) — Theoph. Sinceri Sendſchreiben an einen Freund . . . . ob man aus einer Comödie mehr lernen könne, als aus einer erbaulichen Predigt, Leipz. 1770. 8. (Seichtes Geſchwätz.) — In einer, von Joſ. v. Sonnenfels, zu Wien im Jahr 1769. gemachten „Vorſtellung an den Hof,“ iſt der Satz, daß öffentliche Ergötzungen den guten Sitten nicht entgegen laufen dürfen, ſehr gut ausgeführt. — Vom Nutzen und Schaden dramatiſcher Spiele, ein Program von Mart. Ehlers, Oldenb. 1770. 4. und in ſ. Schulſchriften, Flensb. 1776. 8. (Auch hat ebenderſelbe, in den Betrachtungen über die Sittlichkeit der Vergnügungen, Flensb. 1779. 8. 2 B. ſich weitläuftiger über die Moralität des Theaters ausgelaſſen. Ihm zu Folge hindert daſſelbe die Menſchen an der Beſorgung ihrer nöthigen Geſchäfte, verleitet zum Spotte überhaupt, beſonders über Dinge, welche Mitleid verdienten, reizt zur Wolluſt,

verführt zu Ränken, oder macht die Menſchen ungeſund, melancholiſch, ſchlaff, unzufrieden mit der wirklichen Welt, oder macht ſie eitel, mit einem Wort, es wirkt mehr nachtheilig, als vortheilhaft. Die Schulkomödien verwirft er gänzlich; das Theater überhaupt will er, indeſſen, doch nicht abgeſchaft, ſondern verbeſſert haben.) — Im 4ten Bde. des Wochenblattes ohne Titel, Nürnb. 8. iſt ein Aufſ. Ueber den Nutzen einer guten Schaubühne, in welchem dieſer Nutzen darin geſetzt wird, daß elende Geſellſchaften dadurch zerſtört, und Verſchwendungen verhütet, ſo wie allerhand gute Gedanken dadurch verbreitet werden können. — Nöthige Vorſichtigkeitsregeln bey Ergötzungen, eine Predigt von W. Lüdecke, Magd. 1772. 8. (Sie iſt vorzüglich gegen die Comödie gerichtet, durch welche man, nach des Verf. Meynung, die Empfindung für erhabene Gegenſtände verliert, blos fleiſchliche und ſinnliche Rührungen erhält, u. ſ. w. Sie veranlaßte eine Menge Schriften, als:) — Beleuchtung der nöthigen Vorſichtigkeitsregeln — Handlaterne zur Beleuchtung — Acht Groſchen zur Verbeſſerung der Handlaterne — Ermahnung des Beleuchters an den Handlaternenmacher — und Schreiben über die Lüdeckiſchen Streitigkeiten, die ohne ſonderlichen Werth ſind. — In dem 2ten St. des erſten Bandes der Allgemeinen Bibliothek für das Schul- und Erziehungsweſen, werden, in einer beſondern Abhandlung die Schulcomödien vertheidigt. — Ueber den Werth, und zur Berichtigung der Gefühle vom Theater herab, Berl. 1774. 8. von K. Chrſtph. Reiche. (Der Verf. will, wie ſchon Baſedow, vom Theater herab, moraliſche Reden gehalten haben.) — Von der wahren Güte der Schauſpiele für beyde Partheyen, von D. Joh. Frdr. Teller, Leipz. 1776. 8. (Der Verf. ſchreibt dem Theater blos Vergnügen zu, und dieſes erlaubt er; aber den Nutzen ſpricht er ihm ab, und vergißt alſo, daß ein geſittetes Vergnügen von dem größten Nutzen iſt.) — Unmaßgebliches Gutachten über D. Tellers Abhandl. Lpz. 1777. 8. (Dem Verf. iſt D. Teller zu nachſichtig.) — Brief über das Theater und die Schauſpieler, München 1777. 8. (Enthält unter andern eine Claßification der Theatergegner, um die Schauſpieler über die Geringſchätzung derſelben zu tröſten.) — Von dem Hauptzweck der dramatiſchen Poeſie, ein Aufſ. von Mich. Hißmann, im December des deutſchen Muſeums, vom J. 1777, gehört in ſo fern auch hieher, als der Verf. darin zu erweiſen ſucht, daß, wenn die Beförderung der Tugend gleich nicht der erſte, ſie doch der wichtigſte Nebenzweck des Theaters ſeyn müſſe. — Ueber den Werth der Bühne, als gymnaſtiſche Uebung, von G. W. F. von Uettenrodt, Jena 1777. 4. — Ueber die Moralität und Vortheile des Theaters, eine Abhandl. von C. G. Rößig, bey ſ. Verſuch im muſikal. Drama, Lübeck 1779. 8. (Dieſe Vortheile ſind: Menſchenkenntniß, und die natürlichen Folgen hievon, anſtändiges Vergnügen, Bildung für die Geſellſchaft, u. d. m.) — Was kann eine gute ſtehende Schaubühne eigentlich bewirken? von Frdr. Schiller, im 1ten Hefte der Thalia. — Uebrigens verſteht es ſich von ſelbſt, daß für und wider das Theater noch manches, gelegentlich, in Vorreden, Gedichten, moraliſchen Schriften, Predigten, u. d. m. geſagt worden, welches beſonders anzuzeigen, hier nicht der Ort iſt. In der angeführten Schrift: Ueber die Sittlichkeit des Theaters, Halle 1780. 8. iſt vieles davon beygebracht. Ich will nur noch bemerken, daß, unter mehrern, zwey Männer, welchen keine Parthey Einſicht und Frömmigkeit abgeſprochen hat, die HH. Joh. Adolph Schlegel und G. J.

Zollikofer, der erſte in ſ. Batteux Th. 1. S. 332 Ausg. von 1770. in der Anm. und der andre in ſ. Betrachtungen über das Uebel in der Welt, S. 122. Lpz. 1777. 8. der Schaubühne haben Gerechtigkeit widerfahren laſſen. —

Beſondre **Sammlungen von dramatiſchen Gedichten** ſind ſehr viele vorhanden. Von den dramatiſchen Dichtern der **Griechen** zwar keine im Original, aber doch in Ueberſetzungen; als in **franzöſiſcher** Sprache: Theatre des Grecs p. le P. Pierre Brumoy, Par. 1730. 4. 3 B. 1763. 12. 6 B. (Ganz überſetzt ſind darin nur der Oedip, die Electra u. der Philoktet des Sophokles, und die Opfernden, Electra, Hippolyt, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris und die Alceſte des Euripides; aus den übrigen Stücken dieſer Dichter, ſo wie des Aeſchylus und Ariſtophanes, hat Brumoy nur kürzere oder längere Auszüge geliefert. Uebrigens ſind Abhandlungen über das griechiſche Theater, über den Urſprung der Tragödie, über die Vergleichung des alten und neuen Theaters, über die griechiſche Comedie, über das Satyrſpiel, ſo wie Auszüge aus den Nachahmungen ſpäterer, beſonders franzöſiſcher, Dichter dabey befindlich. Die Ueberſetzung iſt weder getreu noch ſchön.) **Engliſch**, von Miß Charl. Lenox, mit mancherley Verbeſſerungen von Johnſon, Orvery, Grainger, u. a. m. erſchien das Werk, Lond. 1760. 4. 3 Bde. und, augmentee de traductions entières des pieces grecques dont il n'exiſte que des extraits dans les edit. preced. p. MM. de Rochefort et du Theil, Par. 1785-1789. 8. 13 Bde. — Wegen Ueberſetzung einzeler Stücke, und der Ueberſetzungen in andre Sprachen, ſ. die Artikel dieſer Dichter. —

Vermiſchte Sammlungen von **italieniſchen** dramatiſchen Stücken: Bibliot. Theatrale, ſcelta e diſpoſta da Ottav. Diodati . . . Lucca 1762-1773. 8. 12 B. (Jeder Band enthält eine Tragödie, eine Oper, ein original- oder überſetztes Luſtſpiel, u. d. m. Auch ſind Nachrichten von den Verfaſſern und Abhandlungen aller Art dabey befindlich.) — Beſondre Sammlungen von Trauſpielen ſind bey dem Art. **Trauerſpiel** angezeigt. —

Die Sammlungen von **ſpaniſchen** dramatiſchen Stücken finden ſich bey dem Artikel **Comödie** S. 551. —

Sammlungen von **franzöſiſchen** Stücken: Theatre françois, Par. 1718. 12. (Wie viel Bände es enthält, weiß ich nicht, da ich es nicht geſehen.) — Theatre franc. contenant les meilleures et plus nouvelles pieces de Theatre, Par. 1735. 12. 12 B. — Nouv. Theatre françois, Haye 1732-1743. 12. 12 Bde. — Nouveau Theatre franc. depuis 1740-1748 Par. 8. 8 Bde. — Eſprit des Traged. et Tragicomed. depuis l'an 1630. jusqu'a 1761. Par. 1762. 12. 3 Bde. — Theatre françois . . . Par. 1769. 12. 14 B. (Auſſer einer Sammlung derjenigen Stücke, welche ſich auf dem Theater erhalten haben, enthält es auch Nachrichten von ihren Verfaſſern, und vom Theater überhaupt, ſo wie Lebensbeſchr. von Schauſpielern.) — Chef d'oeuvres dramatiques . . . Par. 1773. 4. 2 B. mit K. von Marmontel herausg. mit Abhandlungen über das Syſtem, den Urſprung und Fortgang der dramatiſchen Dichtkunſt, und über das Trauerſpiel, welche Deutſch, unter der Aufſchrift: Ueber die dramatiſche Dichtkunſt, Leipz. 1774. 8. erſchienen. — Rec. des meilleures pieces depuis Rotrou jusqu'à nos jours, Lyon 1781. 8. 6 B. (Die Auswahl der Stücke iſt nicht die beſſere.) — Petite Bibliotheque des Theatres, contenant un recueil françois, tragique, comique, lyrique et bouffon, depuis l'origine des ſpectacles en France

France jusqu'à nos jour, Par. 1783. u. f. 16. jährlich 13 Bde. und überhaupt 65 Bde. (Auſſer den Stücken ſelbſt, ſind auch Nachrichten von den Verf. und allerhand Beytr. zur Geſchichte des Drama dabey befindlich.) — Uebrigens können dergleichen Sammlungen, beſonders aus frühern Zeiten, leicht noch mehrere vorhanden ſeyn. Die von einzeln Gattungen gemachten ſind bey den Artikeln **Comödie**, **Oper**, und **Operette**, — ſo wie die, aus dem **Italieniſchen**, **Spaniſchen** und **Engliſchen** gezogenen **Ueberſetzungen** dramatiſcher Stücke bey dem erſtern Artikel, angezeigt. Aus dem **Deutſchen** ſind folgende vorhanden: Theatre allemand . . p. M. C. D. Amſterd. 1769. 12. (Gottſcheds ſterbender Cato, Gellerts Betſchweſter und kranke Frau.) — Theatre allemand, ou Rec. des meilleures pieces dramatiques, tant anc. que modernes . . . precédé d'une diſſertation ſur l'origine, les progrès et l'etat actuel de la poeſie theatrale en Allemagne, p MM. Junker et Liebault, Par. 1772 und 1785. 12. 4 B. — Nouv. Theatre allemand, p. Mr. Friedel, Par. 1781. u. f. 8. 12 B. —

Sammlungen dramatiſcher, **Engliſcher** Stücke: Von **ältern**: The origin of the Engliſh Drama, illuſtrated in its various ſpecies, viz. Myſtery, Morality, Tragedy and Comedy, by ſpecimens from our earlieſt writers . . . by Th. Hawkins, Oxf. 1773. 8. 3 B. (Die Stücke ſind Candlemaſs-day, or the Killing of the childern of Iſrael, von Iſ. Parſre, v. J. 1512. Every Man, a Morality; Hycke-Scorner, a Morality; Luſty Juventus, a Morality von R. Wever; Gammer Gurtons Needle, v. J. 1551. A lamentable Tragedy, mixed ful of pleaſant mirth . . of Cambiſes King of Perria, von Th. Preſton ums J. 1561. The ſpaniſh Tragedy von Kyd ums J. 1590. The love of K. David and fair Bethſabe von G. Peele ums J. 1579. The Tragedy of Soliman and Perſeda ums Jahr 1599. The Trag. of Ferrex and Porrex ums J. 1561. Suppoſes a Comedy, aus dem Ital. des Arioſt, von G. Gascoigne 1566. Satiro-maſtix or the Untruſſing of the humorous Poet, von Th. Dekker, 1602. The return from Parnaſſus, 1606. A pleaſant comedy, Wily beguiled 1606.) — A ſelect collection of old plays . . . Lond. 1744. 8. 12 B. Mit veränderter Ordnung, Weglaſſung einiger, und Aufnahme anderer Stücke, 1780. 8. 12 Bd. (Dieſe letztere Ausgabe enthält Arbeiten von Joh. Bale, a Trag. manyfeſting the chefe promyſes of God; J. Heywood, The four P's, Rich. Edwards, John Lyly, Rob. Wilmot, Th. Kyd, Chr. Marlow, Th. Dekker, J. Marſton, G. Chapman, Cyril Tourner, Lev. Machin, G. Wilkins, Ant. Brewer, Th. Middleton, Lud. Barry, J. Webſter, Rob. Tailor, Th. Heywood, J. Cooke, Tomkis, Will. Rowley, Jasp. Fiſcher, J. Ford, Th. May, Jam. Shirley, Will. Davenant, Th. Nabbes, Th. Randolph, Jasp. Maine, Will. Habington, Sh. Marmion, J. Suckling, Will. Cartwright, Rich. Broome, Rob. Davenport, Th. Killegrew, Sam. Tuke, G. Digby und eines von Johnſon, Fletcher und Middleton zuſ.) — Six old plays on which Shak. founded his Meaſure for Meaſure, Com. of Errors, Taming the Shrew, K. John, K. Henry IV. and K. Henry V. King Lear. Lond. 1779. 8. 2 B. — Von **neuern** Stücken: Collection of Plays . . . Lond. 1720. 8. 16 B. — The brittiſh Stage, or Collect. of the beſt modern acting plays, Lond. 1752. 8. 6 B. — Collection of choice plays Lond. 1755.

1755. 12. 5 Bde. — The Beauties of the Engliſh Stage, Lond. 1756 8. 3 B. — The engliſh Theatre, conſiſting of 20 Comedies and 20 Traged. Lond. 1760. 12. 8 B. — The brittiſh Theatre, or ſelect Works of dramatic Poets, Edinb. 1768. 12. 10 B. 1776. 12. 10 B. — The new engliſh Theatre, trag. und comic, containing the moſt valuable plays, which have been acted on the engliſh Stage, Lond. 1776. 12. 12 B. — Collection of Plays for the Theatre, Lond. 1777. 8. 13 Bde. — New brittiſh Theatre, by Mr. Bell, Lond. 1778 und 1788. 12. 21 Bde. — Collection of the moſt eſteemed plays and farces, Edinb. 1782. 12 4 B. — New brittiſh Theatre, conſiſting of 56 Traged. and Comedies, Edinb. 1787. 12. 14 Bde.

Sammlungen von dramatiſchen **deutſchen** Stücken. Den Anfang dazu mach immer Joh. Chrſtph. Gottſcheds deutſche Schaubühne, nach den Regeln und Exempeln der Alten, Leipz. 1740 u. f. 8. 6 B. — Schauſpiele, welche auf der Schönemannſchen Schaubühne aufgeführt worden, Frft. und Leipz. 1748 u. f. 8. 6 Th. (Sie beſtehn größtentheils aus Ueberſ.) und Joh. Frdr. Schönemanns neue Sammlung von Schauſpielen, Hamb. und Roſtok 1754-1763. 8. 3 B. — Die deutſche Schaubühne zu Wien, nach alten und neuen Muſtern, Wien 1749-1764. 8. 12 B. Um die Reihe nicht zu unterbrechen, will ich gleich die folgenden Sammlungen für dieſe Bühne folgen laſſen, als 2) Neue Sammlung von Schauſp. welche zu Wien aufgeführt worden, Wien 1764-1768. 8. 12 Th. 3) Neues Theater von Wien . . . W. 1769. 8. 8. Th. 4) Neue Schauſp. aufgef. auf dem K. K. Theater, Presb. 1772-1775. 8. 12 Th. 5) Neues Wiener Theater, W. 1775-1777. 8. 6 Th. 6) KK. Nationaltheater, Wien 1778-1781. 8. 6 Th. 7) KK. National Hoftheater, W. 1783-1785. 8. 6 Th. — Theater der Deutſchen, Berl. und Königsb. 1762-1783. 8. 20 Th. und als Fortſetzung davon: Neues Theater der Deutſchen, Königsb. 1783. 8. 2 Th. (Die Auswahl iſt wohl nicht immer die glücklichſte.) — Neueſte Sammlung von Theaterſtücken, Frft. 1775 u. f. 8. 5 Bde. — Neue Schauſp. aufgef. auf dem Theater zu München, Augsb, 1775-1786. 8. 12 Th. und eine Fortſetzung 1787-1790. 8. 4 Th. — Sammlung neuer Originalſtücke für das deutſche Theater, Berl. 1777-1778. 8. 2 B. — Hamburgiſches Theater, Hamb. 1776. u. f. 8. 4 B. (Eine der beßten Sammlungen) und Samml. von Schauſpielen für das Hamburgiſche Theater, von Schröder, Schwerin 1790. 8. 1ter Th. — Geſammelte Schauſpiele für das deutſche Theater, Frft. 1779. u. f. 8. 4 Th. — Sammlung der neueſten und beſten Schauſpiele, Maynz 1788-1789. 8. 6 Bde. — Die, aus dem **Franzöſiſchen** und **Engliſchen** überſetzten Sammlungen von Schauſpielen ſind, bey dem Art. Comödie, angezeigt. —

Dreyklang.

(Muſik.)

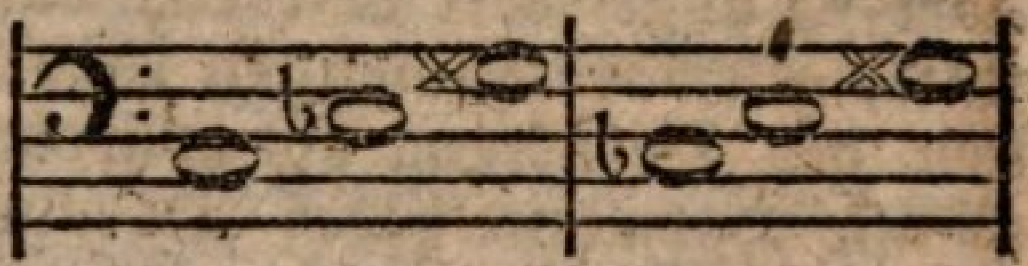
Dieſes Wort bedeutet im Grund jeden aus drey verſchiedenen Intervallen beſtehenden Accord; aber der Gebrauch hat es nur auf diejenigen Accorde eingeſchränkt, in denen die drey vornehmſten conſonirenden Intervalle, die Terz, die Quinte und die Octave vorkommen. Einige nennen dieſen Accord den **harmoniſchen Dreyklang**; aber auch ohne dieſes Beywort bezeichnet man insgemein den aus bemeldeten drey Hauptconſonanzen beſtehenden Accord, blos mit dem Namen Dreyklang.

Die-

Dieſer Dreyklang iſt von dreyerley Art: a der **große** *) oder **harte**, da der Octav und der reinen Quinte die große Terz beygefügt wird; b der **kleine** oder **weiche**, in dem bey jenen Intervallen die kleine Terz ſteht; und c der **verminderte**, in welchem zu der Octav und der kleinen Terz die kleine Quinte genommen wird.

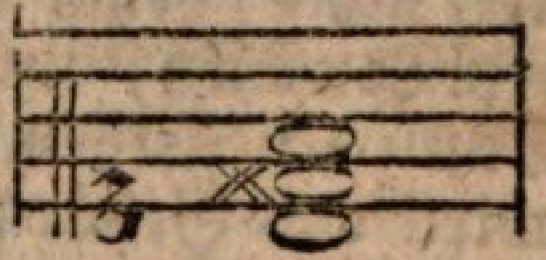
Der erſte beſtimmt die große oder harte Tonart **), der zweyte die kleine oder weiche, der dritte aber beſtimmt keine beſondere Tonart, weil er keine ihm zugehörige beſondere diatoniſche Tonleiter hat, wie die beyden andern. Er würde ſeine beſondere Tonleiter haben, wenn man in den diatoniſchen Tonleitern der ſieben Haupttöne, die noch fehlende Conſonanz 6 : 7 oder die kleinſte Terz einführen wollte. Es iſt ſchon im Artikel Conſonanz angemerkt worden, daß dieſe kleineſte Terz von den beſten unter den neuen Harmoniſten für eine Conſonanz gehalten werde. Hätte man ſie noch in das Syſtem aufgenommen, ſo würde zwiſchen A und B noch eine Sayte hineingekommen ſeyn, die wir mit bB bezeichnen wollen; ſie würde gegen G eine verminderte Terz ausgemacht haben, wie in dem Noten-Syſtem, das im Artikel **Conſonanz** ***) ſteht, zu ſehen iſt. Alsdenn wäre der Accord E, G, bB, der verminderte Dreyklang. Dieſem Dreyklang kommt in unſrer diatoniſchen Tonleiter jeder Dreyklang auf der Septime der harten Tonarten und auf der Secunde der weichen, ſehr nahe. Daher der Accord H, d, f, würklich für den verminderten Dreyklang zu halten iſt, weil die Terz d-f $\frac{27}{32}$, von der verminderten Terz $\frac{6}{7}$ nur um $\frac{1}{64}$ unterſchieden iſt. Da aber von dieſem Dreyklang in einem beſondern Artikel geſprochen wird †), ſo ſind hier nur die beyden erſtern in Betrachtung zu ziehen.

Einige Tonlehrer halten alle Accorde, deren Intervalle die Namen der Terzen und Quinten tragen, für harmoniſche Dreyklänge: nach ihrer Meinung wäre alſo auch der Accord C-E-Gis ein Dreyklang. Da aber die übermäßige Quinte C-Gis, offenbar diſſonirt, ſo kann man dergleichen Accorde keinesweges zu den Dreyklängen rechnen. Denn wenn es auf die Namen oder auf das Linien-Syſtem ankäme, ſo müßte man auch folgende und noch andere dergleichen Accorde



für Dreykläge halten.

Es geht auch nicht an, die kleine Quinte, ob ſie gleich in dem verminderten Dreyklang mit der kleinen Terz conſonirend iſt, mit der großen Terz in einen Dreyklang zu verbinden.

Als 

Die eine oder andre dieſer über einander liegenden Terzen iſt immer aus einer andern Tonleiter, als die, aus welcher man ſpielt. So gehört in dem angeführten Accord der Ton Dis zu E dur, in welcher Tonart der Ton F nicht ſtatt hat. Dieſes fühlen alle geübte Spieler, die deßwegen, ſo oft

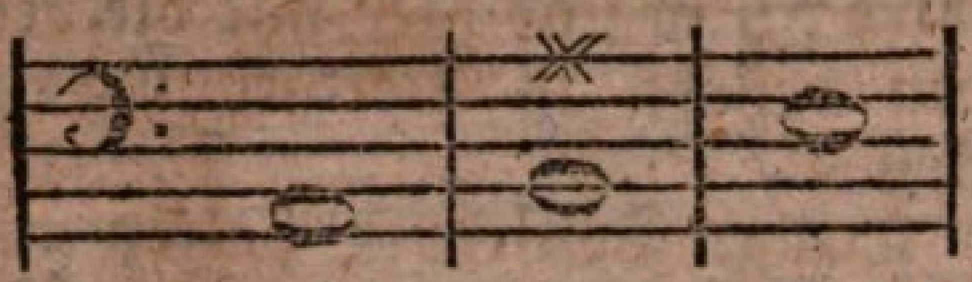
*) Dieſe drey Arten des Dreyklanges ſind in der am Ende dieſes Artikels ſtehende Tabelle mit a, b, c, bezeichnet.

**) S. Tonart.

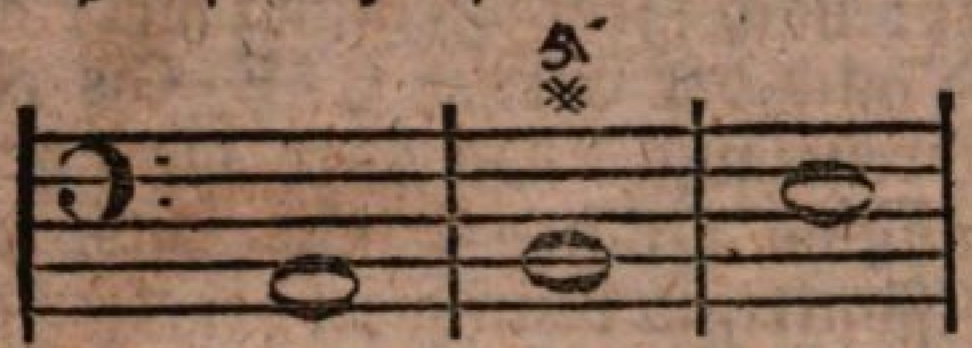
***) S. Conſonanz.

†) S. Verminderter Dreyklang.

oft die große Terz zufällig über der Baßnote ſteht, allemal die reine Quinte dazu nehmen, wenn ſie gleich durch kein Zeichen dazu eingeladen werden. Wo dieſer Gang vorkommt,



da nimmt jeder geübte Spieler die rechte Quinte, als wenn der Baß alſo bezeichnet wäre:



Alſo giebt es außer den drey angezeigten Arten des Dreyklanges keine andre, die man für conſonirend halten könnte.

Es iſt ſchon an einem andern Ort *) angemerkt worden, daß unter allen dreyſtimmigen Accorden der Dreyklang die vollkommenſte Harmonie habe. Daraus folget, daß in der großen Tonart die größte Befriedigung des Gehöres im großen Dreyklang, in der weichen Tonart aber im weichen Dreyklang zu finden ſey. Hieraus läßt ſich der Gebrauch des Dreyklanges beſtimmen.

Er ſchiket ſich 1) beym Anfang eines jeden Tonſtüks, und zwar auf der Tonica deſſelben; denn dadurch wird das Gehör ſogleich von dem Hauptton und der Tonart des Stüks eingenommen, weil man nicht nur die drey weſentlichen Töne deſſelben würklich höret, ſondern auch undeutlich von jedem Ton die Quinte vernimmt, wodurch ſchon fünf Töne der ganzen Tonleiter dem Gehör eigeprägt werden. 2) Beym Ende des Stüks; weil auf dieſer Harmonie die größte Ruhe iſt, folglich das Gehör beym Eintritt des Dreyklanges ſo befriediget wird, daß es weiter nichts zu vernehmen verlangt. 3) Beym Anfang einer neuen Periode, wenn man in einen Nebenton ausgewichen iſt; damit die Tonleiter dieſes Tones dem Gehör eingeprägt werde; und 4) beym Schluß eines Hauptabſchnittes; weil durch die Ruhe, die das Ohr im Dreyklang empfindet, das Ende eines ſolchen Abſchnitts dadurch fühlbar wird.

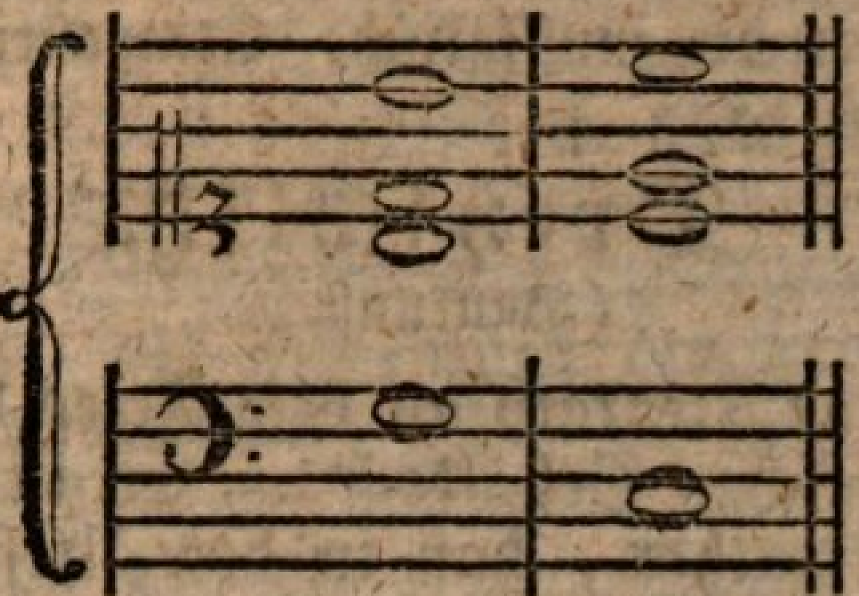
Der Dreyklang hat nicht nothwendig alle ſeine drey Conſonanzen bey ſich; die Terz allein iſt ihm unentbehrlich, weil ſie die Tonart beſtimmt; von den beyden andern Intervallen kann eines weggelaſſen, und dafür ein andres verdoppelt werden. Dieſes wird ſogar bisweilen zu Vermeidung der auf einander folgenden verbotenen Quinten und Octaven nothwendig. Demnach erſcheinet der Dreyklang bisweilen ohne Quinte mit zwey Terzen d*), oder mit zwey Octaven e, oder ohne Octave mit verdoppelter Terz f, oder mit verdoppelter Quinte g.

Es iſt aber bey beſondern Fällen keinesweges gleichgültig, welches von den Intervallen ſoll verdoppelt werden. Man hat dabey Behutſamkeit nöthig, um nicht auf verbotene Fortſchreitungen zu fallen. So kann man die große Terz auf der Dominante des Tones, darinn man iſt, nicht verdoppeln. Denn da ſie das Subſemitonium des Tones iſt, der im nächſten Accord angeſchlagen wird, folglich über ſich treten muß, ſo würden durch dieſe Verdopplung verbotene Octaven entſtehen,

*) S. Accord.

*) S. die Tabelle.

ſtehen, wie an dieſem Beyſpiel zu ſehen iſt:



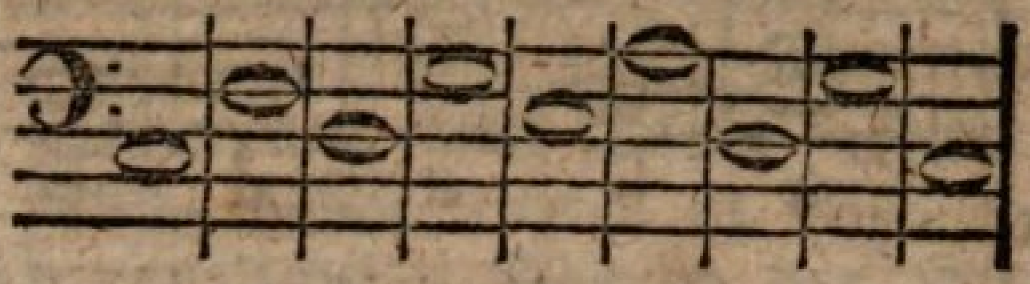
Aus eben dieſem Grunde geht es ſelten an, daß eine zufällig vorkommende große Terz, welche über dem Baß mit ✕ angedeutet wird, kann verdoppelt werden; denn dieſe zufällig eintretende Terz iſt das Subſemitonium eines neuen Tones, in den man ausweichen will, und würde alſo durch ihre Verdoppelung die ſchon erwähnte verbotene Fortſchreitung verurſachen.

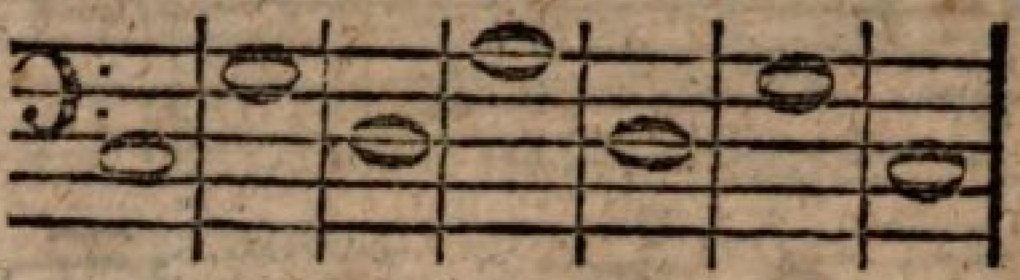
Der Dreyklang leidet eine doppelte Verwechslung; denn man kann, ohne daß er ſeine conſonirende Harmonie verlieret, ſo wol die Terz, als die Quinte deſſelben in den Baß ſetzen. Im erſten Fall entſtehen die Sextenaccorde h, i, k, *) und in andern die conſonirenden Quart = Sextenaccorde l, m, n.

Von dem Gebrauch dieſer Accorde wird in ihren beſondern Artikeln geſprochen.

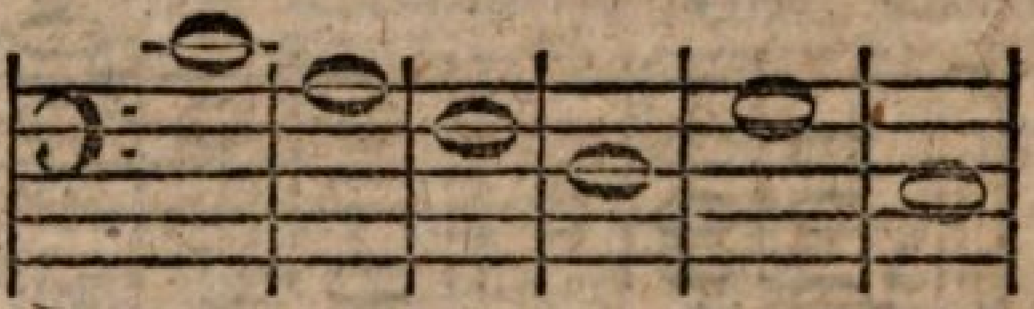
Da der Dreyklang eine befriedigende Harmonie empfinden läßt, ſo wird das Gehör von ihm auf nichts anders geleitet, folglich kann man von dem Dreyklang ohne Behutſamkeit auf andre Accorde fortſchreiten. Schreitet man aber von einem Dreyklang auf einen andern fort, ſo iſt es eben ſo viel, als wenn man lauter Schlüſſe und Cadenzen machte, wenn man gleich immer in demſelben Ton bleibet, weil auf jedem Accord ein Ruhepunkt iſt. Solche Folgen von Schlüſſen kann man erhalten, wenn man durch Quarten und Quinten herauſſteigt und fällt. Als:

*) S. die Tabelle.

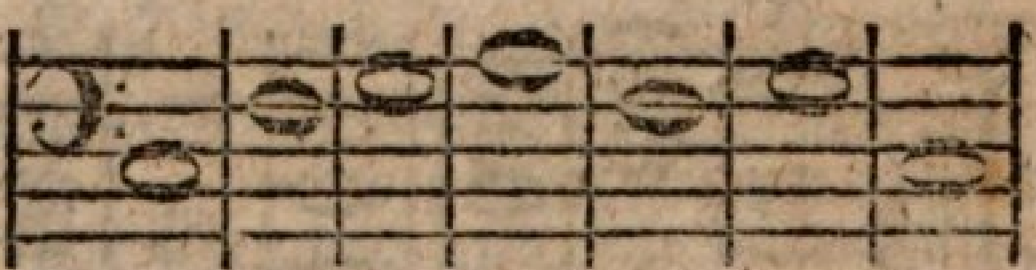




Allein dergleichen Fortſchreitungen können ſelten nützlich ſeyn, weil ſie gar zu einförmig ſind. Man kann aber, um die Ruhepunkte nicht allzu merklich zu machen, auch Terzenweiſe zurük gehen. Denn folgende Fortſchreitungen ſind gut:



Wenn man nun einen Accord von fallender Terz überſpringt, ſo kann folgende Fortſchreitung entſtehen:

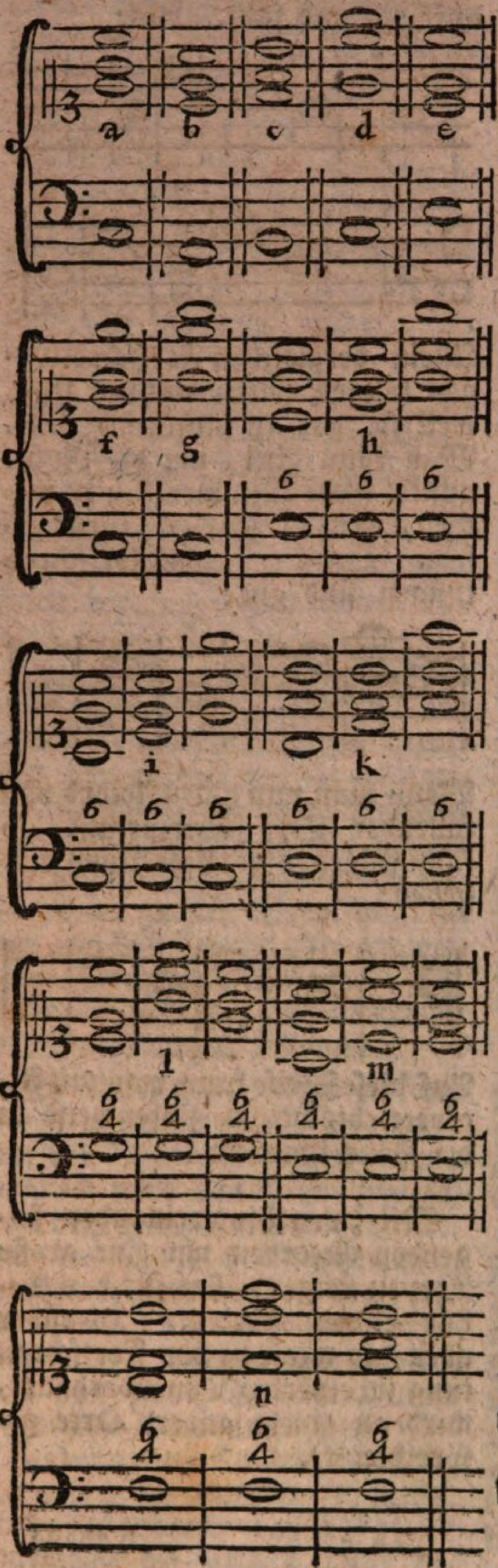


Auf dieſe Weiſe kann man mit Accorden bisweilen ſtufenweiſe in die Höhe kommen.

Mit zwey hintereinander folgenden Accorden um eine große Terz zu ſteigen, hat für das Gehör etwas hartes. Hierüber aber, ſo wie von der Fortſchreitung in einerley Ton überhaupt, wird an einem andern Orte geſprochen *).

*) S. Fortſchreitung.

Tabelle der Dreyklänge, und aller daher entſtehenden conſonirenden Accorde.



Von dem harmoniſchen Dreyklange handelt, unter andern, J. A. Scheibe, im 1ſten Theile ſeines Werkes, Ueber die muſikaliſche Compoſition, Leipz. 1773. 4.

Dreyſchlitz.
(Baukunſt.)

Eine Zierrath an dem Fries der doriſchen Gebälke *). Es iſt zu vermuthen, daß in den älteſten Zeiten der Fries nichts anders geweſen iſt, als der Raum zwiſchen dem Unterbalken und dem Kranz, den zum Theil die Köpfe der Queerbalken, zum Theil der leere Raum zwiſchen denſelben eingenommen haben. Von dieſen Balkenköpfen ſind die Dreyſchlitze oder Triglyphen entſtanden, und geblieben, nachdem der Zwiſchenraum ausgemauret worden.

Vermuthlich hat man, wie einige berichten, in die Balkenköpfe blos darum ſenkrecht herunter gehende Schlitze gemacht, damit das Waſſer deſto leichter davon ablaufe und ſich nicht in die Balken ziehe. Denn wenn es eine bloße Zierrath wäre, ſo iſt zu vermuthen, daß man auf etwas anders gefallen ſeyn würde, wie man denn noch jetzo an alten hölzernen Häuſern die Balkenköpfe mit Roſen und anderm Schnitzwerk verziert findet. Die unter den Triglyphen ſtehenden oder hangenden Tropfen ſcheinen es noch mehr zu beſtätigen. Man findet ſchon die Spuhren der Dreyſchlitze, ſowol als der Verzierungen der Zwiſchentiefen, in einem ſehr alten Gebälke in Amara, welches das alte Taetyra iſt.

Urſprünglich ſind alſo die Dreyſchlitze Balkenköpfe, welche mit drey

*) S. die Figuren in den Artikeln, Doriſch und Gebälke.

drey gerade herunterlaufenden prismatiſchen Schlitzen vertieft ſind. Man hat nachher, da ſowol die Balkenköpfe, als der leere Raum dazwiſchen, mit Steinen bedekt und zugeſetzt worden, die Dreyſchlitze und Zwiſchentiefen, als Zierrathen des Frieſes beybehalten. Allein es läßt ſich nicht ſagen, warum in keiner andern Ordnung eine Spuhr der Balkenköpfe übrig geblieben ſey. So viel iſt aber gewiß, daß dadurch die doriſche Ordnung überhaupt ein gutes Anſehen bekömmt, und daß die Dreyſchlitze und die darunter hängenden Tropfen, als die einfachſten geſchnitzten Zierrathen dem Gebälke ein gutes Anſehen geben.

Die griechiſchen Baumeiſter haben, um dem Fries mehrere Mannigfaltigkeit zu geben, die Dreyſchlitze in ihren Verhältniſſen von den Zwiſchentiefen unterſchieden. Dieſen haben ſie die Form eines gleichſeitigen rechtwinklichten Viereks gegeben, da ſie die Dreyſchlitze etwas höher, als breit gemacht. **Vitruvius** giebt dieſes als eine nothwendige Regel, daß ihre Höhe zu der Breite ſich wie 3 zu 2 verhalten, dieſe aber 1 Model ſeyn müſſe. Allein dieſe Regel iſt von keiner Nothwendigkeit. Alle Verhältniſſe können ſtatt haben, wenn ſie nur größer als 2: 1, und kleiner als 6: 5 ſind. Es iſt kaum zu begreifen, wie die Hochachtung für die griechiſchen Verhältniſſe, auch da, wo ſie die Natur nicht zum Grunde haben, ſo viel neuere Baumeiſter hat zwingen können, das ſo ſehr unbequeme Verhältniß des Vitruvius beyzubehalten, das ſich, wie wir bald ſehen werden, zu ſo wenig Säulenweiten ſchiket. **Goldmann** verwirft daher dieſe Einſchränkung, die **Vignola**, **Palladio** und **Scamozzi** beybehalten haben, mit Recht.

Das Vitruviſche Verhältniß iſt darinn unbequem, daß man die Triglyphen in den Säulenweiten von 4, 6, 7 und 8 Modeln, nicht mitten auf jede Säule bringen kann, welches doch in einer der weſentlichſten Regeln der Baukunſt gegründet iſt. Denn es iſt ein beleidigender Fehler, wenn ein Balken nicht mitten auf die Säulen oder Pfeiler trifft. Setzet man die Säulen unter den erſten und dritten Dreyſchlitz, ſo wird die Säulenweite von fünf Modeln; ſetzet man ſie aber immer unter den fünften Dreyſchlitz, ſo wird die Säulenweite von zehen Modeln; und von funfzehen, wenn man immer unter den ſiebenten Dreyſchlitz eine Säule ſetzet. Mithin können in der doriſchen Ordnung nur drey Säulenweiten, nämlich von fünf, zehen und funfzehen Modeln ſtatt haben, welches die Bogenſtellungen ſehr ungeſchikt macht.

Dieſer Unbequemlichkeit abzuhelfen, hat **Goldmann** verſchiedene Verhältniſſe angenommen. Erſtlich behält er die Vitruviſchen für die bemeldeten Säulenweiten; hernach rechnet er ein ander Gebälke aus, darin die Dreyſchlitze etwas kleiner ſind, dieſes ſchiket ſich auf die Säulenweiten von 4, 6, 8, 10, 12, 14 und 16 Model; endlich hat er noch ein ander Gebälke, wo die Höhe der Dreyſchlitze zur Breite ſich verhält, wie 4 zu 3. Dieſes ſchiket ſich auf ſieben Model Säulenweite. Durch dieſe weiſe Abweichung von einer ohnedem gar nicht nothwendigen Regel, hat **Goldmann** ſo viel erhalten, daß er die doriſche Ordnung überall anbringen kann, und der ſo ſehr mühſamen Verſtekung der Fehler, die an-

dern Baumeiſtern ſo ſauer wird, ſo bald ſie von den drey Vitruviſchen Säulenweiten abgehen müſſen, überhoben iſt.

Die Erhöhung zwiſchen den Schlitzen wird der Steg genennt, und einige nennen den kleinen Riemen an dem obern Theil der Dreyſchlitze, ſein Capiteel.

Dreyſtimmig.
(Muſik.)

Ein Tonſtük iſt dreyſtimmig, wenn darinn drey verſchiedene Stimmen ſind, deren jede ihren eigenen Gang hat. Denn ein Geſang durch mehrere Stimmen oder Inſtrumente, die denſelben Gang oder dieſelbe Melodie haben, vorgetragen, wird nur für einſtimmig gehalten. Die drey Stimmen gehen entweder durch das ganze Stük, oder kommen nur in einzelen Theilen oder Gängen deſſelben vor; auch findet ſich dieſer Unterſchied, daß die drey Stimmen entweder alle Hauptſtimmen ſind, oder es ſind nur zwey Hauptſtimmen, die dritte aber ein blos begleitender Baß; oder es iſt nur eine Hauptſtimme, mit dem begleitenden Baß und einer zur Ausfüllung dienenden Mittelſtimme.

Im erſtern Fall bekommt das Stük den Namen des **Trio**, worüber der beſondre Artikel nachzuſehen iſt: im andern Fall wird das Stük eine Gattung des **Duets**, wo zwey Hauptſtimmen mit einem begleitenden Baſſe, der keine Melodie hat, vorkommen. Weil dieſe Stüke ſo gemacht ſeyn müſſen*), daß der Baß auch davon weg bleiben kann, ſo werden ſie, ihrer dreyſtimmigen Beſchaffenheit ungeachtet, Duette genennt.

Von dem dreyſtimmigen Satz iſt überhaupt anzumerken, daß die Regeln der Harmonie dabey auf das ſtrengſte müſſen beobachtet werden, weil bey den wenigen Stimmen jeder Anſtoß gegen die Regeln empfindlich wird, da in vielſtimmigen Sachen, kleinere Fehler durch die Menge der Stimmen oft bedekt werden. Ein einziges Stük, wenn es auch nur ein Choral wäre, durchaus dreyſtimmig ohne Fehler zu ſetzen, erfodert ſchon einen ganz geübten Setzer, dem auch die kleineſten Regeln des reinen Satzes völlig geläufig ſind.

*) S. Duet.

Druker.
(Mahlerey.)

So nennen die Mahler gewiſſe Pinſelſtriche von ſtarken und ganzen Farben, auf den nächſten oder vorderſten Gegenſtänden des Gemähldes, wodurch die Haltung dieſer Gegenſtände bisweilen ihre Vollkommenheit erreicht. Sie werden ſo genennt, weil ſie die andern Gegenſtände gleichſam zurük druken, indem ſie den, worauf ſie angebracht ſind, dem Auge näher zu bringen ſcheinen.

Es geſchieht oft, daß ein einziger Pinſelſtrich einem Gegenſtand auf dem erſten oder zweyten Grund des Gemähldes ſeine wahre Haltung giebt, die mit allem möglichen Fleiß des Colorits nicht iſt erhalten worden, ſo lange dieſer glükliche Druker gefehlt hat. Seine Kraft ſcheinet etwas zauberiſches zu haben. Allein um zu begreifen, wie in Gemählden, die von einem einzigen beſtimmt einfallenden Licht erleuchtet worden, die Haupthaltung von ſolchen einzelnen Pinſelſtrichen abhangen kann, darf man nur verſchiedene auf einem Tiſche liegende Gruppen von allerhand Gegenſtänden, die nur von einem angeſtekten Licht erleuchtet werden, genau betrachten. Man wird allemal finden,

daß die nächſten durch kleine vorzüglich helle Stellen dem Auge ihre Nähe empfinden laſſen. Je weiter ein Gegenſtand entfernt iſt, je weniger hat er ſolche Lichter oder Schatten. An einem weit entfernten Baum iſt die ganze Krone nur eine einzige an Farbe gleichförmige und alſo auch flache Maſſe; ganz nahe zeiget er hier und da vorzüglich helle und auch vorzüglich dunkele Stellen, und ſo iſt es mit allen Gegenſtänden. Die Druker ſind alſo dieſe einzeln vorzüglich lebhaften Stellen, da die eigenthümliche Farbe des Körpers merklich höher, als an andern Stellen iſt, oder wo ein Theil des auffallenden Lichts, wie in einen Brennpunkt geſammelt, die eigenthümliche Farbe ganz verdrängt und die Stellen ganz weiß macht.

Duet.

(Muſik.)

Ein Tonſtük, das aus zwey concertirenden Hauptſtimmen beſteht, es ſey, daß ſie würklich ganz allein gehört werden, oder daß ſie einen Baß und Mittelſtimmen zur Begleitung haben; denn in dieſem Fall werden die begleitenden Stimmen nicht mitgerechnet, weil die Hauptſtimmen ſo beſchaffen ſeyn müſſen, daß ſie eine völlige Reinigkeit und Vollſtändigkeit der Harmonie haben, wenn alle begleitende Stimmen weggelaſſen werden.

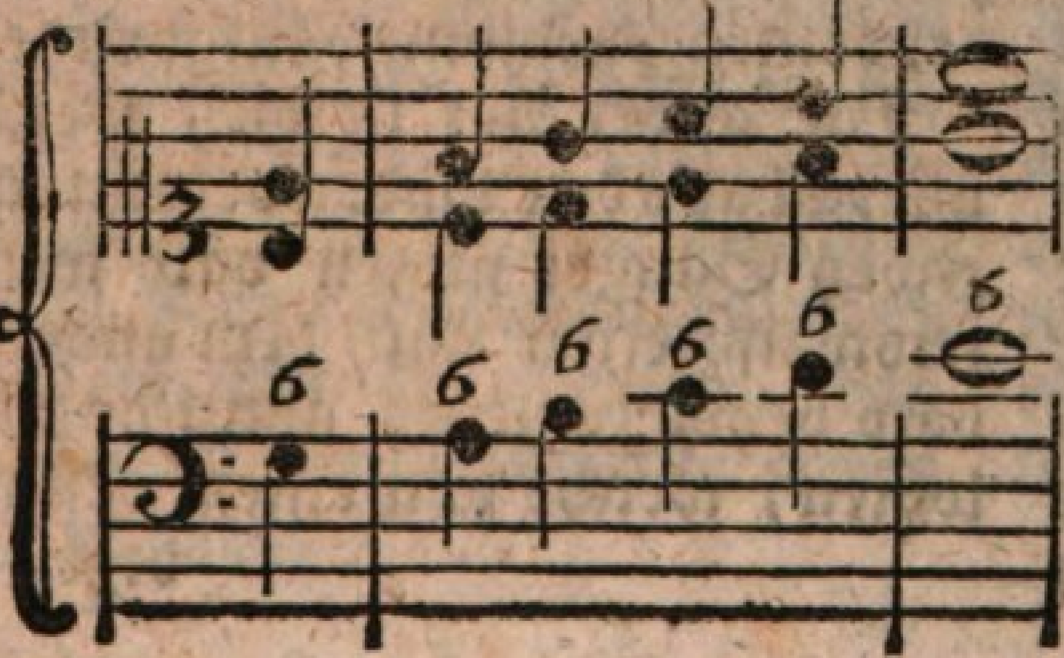
Man hat zwey Arten des Duets, die merklich von einander unterſchieden ſind. Die eine Art beſteht blos aus zwey Hauptſtimmen, ohne alle Begleitung: dieſe nennen die Tonlehrer insgemein Bicinia: die andre Art hat zwar auch nur zwey Hauptſtimmen, aber dieſe haben eine oder mehrere Stimmen zur Begleitung, ſo daß der Saz bisweilen vier, fünf und mehrſtimmig darinn vorkommt. Von dieſer Art ſind die Duette in der Oper, wo außer einem begleitenden Baſſe noch verſchiedene Mittelſtimmen zur Begleitung vorkommen.

Die erſte Art kann entweder für einerley, oder für verſchiedene Stimmen und Inſtrumente verfertiget werden, als für zwey Discantſtimmen, für zwey Violinen, für zwey Flöten u. ſ. f. oder für eine Discant- und eine Tenorſtimme, für eine Flöte und eine Violin u. ſ. w. Nur muß bey der Verſchiedenheit der Stimmen oder Inſtrumente dieſes in Acht genommen werden, daß ſie in Anſehung der Höhe nicht zu weit auseinander ſeyen, als wie z. B. eine Baßſtimme und eine Discantſtimme ſeyn würden; denn dadurch würde die Harmonie zu ſehr zerſtreut werden, die Stimmen würden zu ſehr gegen einander abſtechen, und eine würde die andre verdunkeln. Dieſe Art erfodert einen überaus reinen und dabey harmoniereichen Saz, der ſo beſchaffen ſeyn muß, daß ohne Zwang nicht einmal eine dritte begleitende Stimme dazu könnte angebracht werden. Wenn der Saz in ſeiner höchſten Vollkommenheit dabey beobachtet worden, ſo muß das Gehör durchaus ſo befriediget werden, daß ihm nirgend weder ein dritter Ton, noch ein Fundament zur Unterſtüzung der obern Stimmen) dabey einfallen könnte. Dergleichen Tonſtüke ſind alſo nur den geübteſten Tonſezern zu überlaſſen, die alle Geheimniſſe der reinen Harmonie völlig beſitzen.

Die andre Art iſt die, welche überall aus den Opern bekannt iſt. Zwey Sänger ſingen bald wechſelsweiſe einer nach dem andern, bald beyde zugleich, ähnliche Melodien, welche von einem beſtän-

digen Baß und von verſchiedenen Mittelſtimmen begleitet werden.

Beyde Arten der Duette kommen darinn überein, daß beyde darinn vorkommende Stimmen Hauptſtimmen ſind, und keine über die andre herrſcht; daß bald die eine, bald die andre eine Zeitlang ſich allein hören läßt, hernach aber beyde zugleich, jede aber in ihrem beſondern Gang. Hieraus entſteht in beyden Arten die Nothwendigkeit, daß das Duet fugenmäßig und völlig nach der Kunſt des doppelten Contrapunkts geſetzt ſeyn müſſe, damit beyde Melodien bey der Einheit des Charakters eine ſchöne Mannigfaltigkeit haben. Und wiewol die erſtere Art, die ohne Begleitung iſt, vorzüglich die ganze Harmonie in zwey Stimmen zuſammen faßt: ſo muß auch die andre Art ſo bearbeitet ſeyn, daß der Baß und die Mittelſtimmen davon wegbleiben können, ohne daß die Harmonie mangelhaft werde. Denn die beyden concertirenden Stimmen nehmen ſich doch vor den begleitenden ſo ſehr aus, daß das Gehör ſich damit hauptſächlich beſchäfftiget. Sollten alſo die beyden Hauptſtimmen ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie zur Reinigkeit der Harmonie einer dritten Stimme bedürften, ſo würde das Fehlerhafte gar zu fühlbar werden, wenn das Gehör ſich, wie es allemal geſchieht, vorzüglich mit den beyden Hauptſtimmen beſchäfftigte. Dieſes wird durch folgendes Beyſpiel begreiflich werden:



Dieſer Satz hat ſo, wie er hier ſteht, nichts gegen die gute Harmonie; inzwiſchen könnte man ein Duet nicht nach dieſer Art ſetzen; denn wenn man den Baß wegließe, ſo würden die beyden obern Stimmen in Quarten gegen einander ſtehen, und ſehr unangenehm werden.

Man muß alſo bey ſolchen Duetten auch ohne Rükſicht auf die Umkehrung der Stimmen, die Regeln des doppelten Contrapunkts in der Octave vor Augen haben; weil nur dadurch die beyden Hauptſtimmen auch ohne den Baß ihre harmoniſche Richtigkeit bekommen. Deßwegen iſt das Duet allemal ein Werk, das nur der Setzer unternehmen kann, der ein vollkommener Harmoniſt iſt, und ſowol die Kunſt der Fugen und Nachahmungen, als des doppelten Contrapunkts in ſeiner Gewalt hat. Zwey ſchöne Melodien, deren jede ihren eigenen richtigen Ausdruk, ihre eigenen Verzierungen hat, ſo zu vereinigen, daß keine die andre verdunkelt, dies iſt der Gipfel der Kunſt: wer darinn ſtark iſt, wie ein **Händel** oder **Graun**, der kann mit Recht auf dem oberſten Rang der Tonſetzer ſeinen Platz nehmen.

Da in der heutigen Muſik die Duette von zwey Singeſtimmen, ſowol in Cantaten, als in dem Drama, die wichtigſten und lieblichſten Tonſtüke ſind, ſo verdienen ſie auch eine vorzügliche Betrachtung der Critik. **Rouſſeau** hat mit Einſicht und Geſchmak davon geſchrieben *), und verdienet von Dichtern und Tonſetzern über dieſe Materie nachgeſchlagen zu werden.

Dem erſten Anſchein nach hält man es für ganz unnatürlich, daß zwey Perſonen zugleich eine Zeit-

lang

*) Diction. de Muſique Art. Duo.

lang ihre Empfindungen gegen einander äußern, ohne daß die eine auf die andre Achtung giebet. Am wenigſten ſcheinet dieſes ſich für handelnde Perſonen von hohem Rang zu ſchiken, wie ſie in der Oper insgemein ſind. Indeſſen giebt es doch Fälle, wo die Leidenſchaften, beſonders die von zärtlicher Art, die Gemüther dergeſtalt hinreißen, daß eine ſo überfließende und vom Anſtand ungehemmte Aeußerung derſelben, wie ſie im Duette vorkommt, ganz natürlich wird; wenn nur der Dichter dieſe Fälle natürlich genug vorſtellt, und der Tonſetzer dieſelben als ein Mann von feinem Geſchmak behandelt. Man kann ſich auf die Empfindung aller Menſchen berufen, die in verſchiedenen berliniſchen Opern, wo der Dichter nur einigermaßen natürlich geweſen iſt, die reizenden Duette unſers Grauns gehört haben, um zu behaupten, daß nichts ſo tief in das Innerſte der Empfindungen eindringt, als ein gutes Duet.

Der Dichter muß das Duet mit großer Behutſamkeit und nur in ſolchen Umſtänden der Handlung anbringen, wo natürlicher Weiſe die Empfindungen zweyer handelnder Perſonen auf einen Grad ſteigen, der an den Wahnwitz gränzet. In ſolchen Umſtänden wird es natürlich, daß die Empfindung ſich abwechſelnd, bald durch wenig ſchwärmeriſche Worte, bald blos durch unartikulirte Töne, bald nur durch die nachdrüklichſten Gebehrden äußere; daß von zwey Perſonen, die ein Gegenſtand außer ſich geſetzt hat, bald die eine, bald die andre, bald beyde zugleich ausbrechen; aber immer kurz und oft nur in ein paar Sylben. Alſo muß das Duet keine zuſammenhangenden Sätze der Rede, ſondern abgebrochene kurze Reden in unvollſtändigen Sätzen, und abwechſelnd, bald von der einen, bald von der andern der handelnden Perſonen, enthalten. Nicht jede ſtarke Leidenſchaft erlaubt dieſe Behandlung. Die von der zärtlichen Art, die einen klagenden Ton annehmen, ſchiken ſich dazu am beſten. Es iſt aber nöthig, daß jede der beyden Perſonen die Leidenſchaft auf eine ihr und ihrem Charakter eigene Art empfinde, damit die beyden Stimmen ſich hinlänglich gegen einander auszeichnen.

Wenn der Dichter das Duet, als ein Mann von Geſchmak angebracht und vorgetragen hat, ſo wird dem Tonſetzer zwar ſeine Arbeit erleichtert: aber dennoch hat ſein Genie die glüklichſte Stunde dazu nöthig. Er muß ſich den Gemüthszuſtand jeder der beyden Perſonen lebhaft vorſtellen, und dann kurze melodiſche Sätze finden, die für beyde zugleich paſſen, die zu der contrapunktiſchen Umkehrung, und zu der fugenmäßigen Nachahmung ſchiklich ſind. Erſt läßt er jede Perſon allein ſingen; die zweyte Stimme muß einen andern Geſang haben, als die erſte, und dennoch muß dieſes der Einheit des Geſanges nicht ſchaden; denn nun befällt die Leidenſchaft beyde zugleich, und abwechſelnd wird ſie jetzt in der einen, dann in der andern, ſtärker.

Alles, was die Kunſt der Fuge, der Nachahmungen, des doppelten Contrapunkts und des Canons ſchweres hat, iſt kaum noch hinreichend, dem Tonſetzer aus allen Schwierigkeiten, die er dabey vor ſich findet, heraus zu helfen. Wer das höchſte und glüklichſte Genie zur Muſik in allen einzeln dazu gehörigen Theilen bewun-

bewundern will, der ſtudire nur die Duette unſers Grauns, wodurch er die unempfindlichſten Seelen außer ſich geſetzt hat. Es würde ein unerſetzlicher Verluſt für die Kunſt ſeyn, wenn dieſe entzükende Duette ſollten verloren gehen; und doch iſt die Gefahr dieſes Verluſts vorhanden, ſo lange ſie nicht durch den Druk vervielfältiget und ausgebreitet werden. Deutſchland kann damit allein gegen alle andre Nationen auftreten, um den Vorzug in der Muſik zu behaupten: aber eben dieſer Vorzug kann ihm durch die Achtloſigkeit für die Erhaltung und Ausbreitung dieſer himmliſchen Geſänge zur größten Schande gereichen.

* *

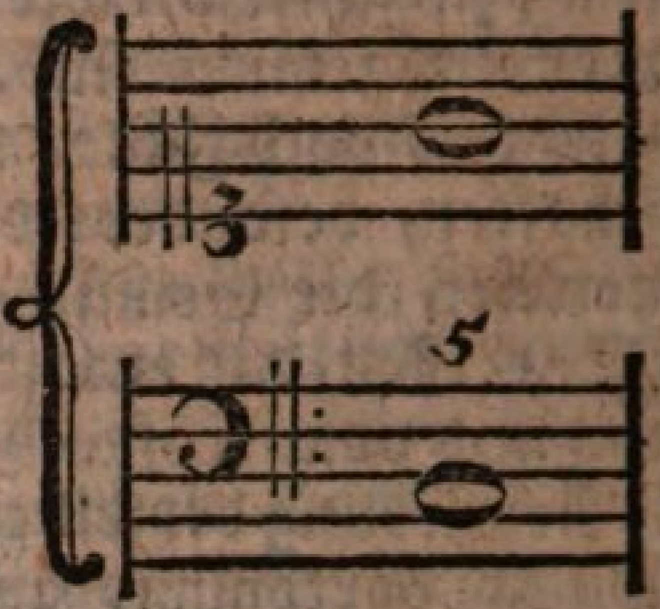
Clavierduette, von J. S. Bach, Schafrath, Krebs, u. a. m.; **Violinduette**, von Le Clair, Förſter, Telemann, Pepuſch, Fouquet, Cardonne, L. Hofmann; **Flötenduette**, Telemann, Graun, Quanz, Wolf. — Auch hat Hr. Andre, u. a. m. Sammlungen von Arien, Liedern und **Duetten** für das Clavier, aus den neueſten Opern und Operetten, herausgegeben.

Duodecime.

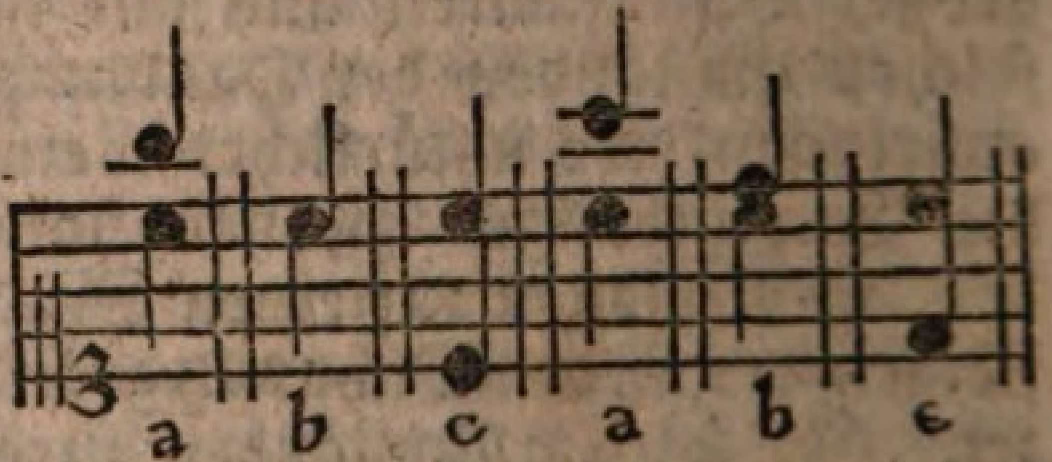
(Muſik.)

Bedeutet ein Intervall, deſſen beyde Töne um zwölf diatoniſche Stufen von einander abſtehen, als C g. Das Verhältniß der beyden Sayten iſt wie 1 zu 1/3. Der höhere Ton iſt alſo die Octave der Quinte des Grundtones. Es iſt im Artikel **Harmonie** angemerkt worden, daß der Klang einer reinen Sayte aus vielen einzelnen Klängen zuſammengeſetzt ſey, von welchen die Duodecime des Grundtones in der Klarheit oder Vernehmlichkeit der dritte iſt.

Insgemein wird dieſes, nach der Art aller zuſammengeſetzten Intervalle, mit der Quinte verwechſelt, und bekommt den Namen der Quinte: alſo nennt man in dieſem Beyſpiel



den obern Ton, der eigentlich die Duodecime des unterſten iſt, ſeine Quinte. Nur in dem doppelten Contrapunkt laſſen ſich dieſe beyden Intervalle nicht verwechſeln, weil bey der Umkehrung der Stimmen, der Contrapunkt der Duodecime, die Stimme zuerſt in die Quinte, und von da wieder in die Octave verſetzt; was im Contrapunkt der Quinte, bey der Umkehrung zum Uniſonus, zur Secunde u. ſ. f. wird, das wird im Contrapunkt der Duodecime zur Octave, zur Septime u. ſ. f. wie in dieſem Beyſpiel zu ſehen iſt:



Die beyden Stimmen, die mit a, a, bezeichnet ſind, ſtehen bey b, b, im Contrapunkt der Quinte, bey c, c, aber im Contrapunkt der Duodecime.

Durchgang.

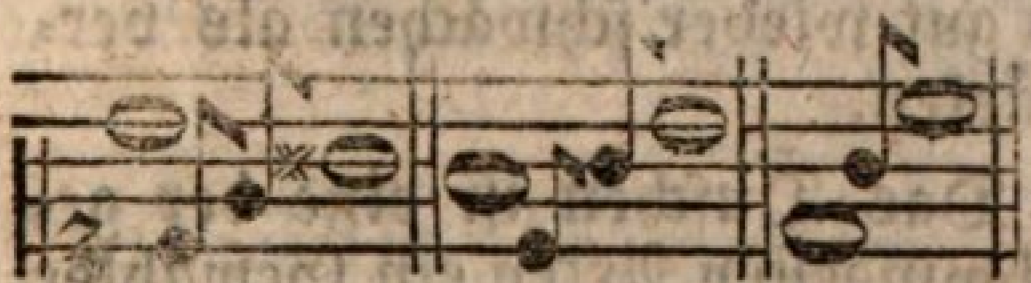
(Muſik.)

Bedeutet eigentlich die Art, von einem Ton auf den andern dergeſtalt zu kommen, daß man zwiſchen beyden noch einen mittlern Ton

Ton hören läßt, der gleichſam die Stufe iſt, durch welche man von dem einen zum andern auf- oder abſteiget. Wenn man nach C will E hören laſſen, und durch den Ton D nach E heraufſteiget, ſo wird der Ton D als im Durchgang angegeben betrachtet, und daher ein durchgehender Ton, und in Noten eine durchgehende Note genennt.

Wenn man in einem Geſang alle durchgehende Töne weglieſſe; ſo müßten die übrigen einen regelmäßigen und guten Geſang ausmachen; alſo ſind alle im Durchgang vorkommende Töne zufällige Töne, die daſeyn oder wegbleiben können, ohne in der Hauptſache, weder in Abſicht auf die Melodie noch auf die Harmonie, eine Aenderung zu machen.

Die durchgehenden Töne dienen 1) zur Erleichterung des Ueberganges von einem Haupttone zum andern. Denn da man im Singen die conſonirenden Intervalle leichter als diſſonirende trifft, ſo kann man jene als Durchgänge zu dieſen anſehen, wie folgende Beyſpiele zeigen:



2) zu einer engern Verbindung der Haupttöne, wodurch oft der Geſang etwas gemilderter wird, wenn er ſtufenweiſe, als wenn er ſprungweiſe fortgeht; 3) dienen ſie auch zu allerhand artigen melismatiſchen Auszierungen, welche überall, wo der Geſang nicht ernſthaft, ſondern lieblich und etwas ſchwatzhaft ſeyn ſoll, der Melodie die größte Annehmlichkeit geben.

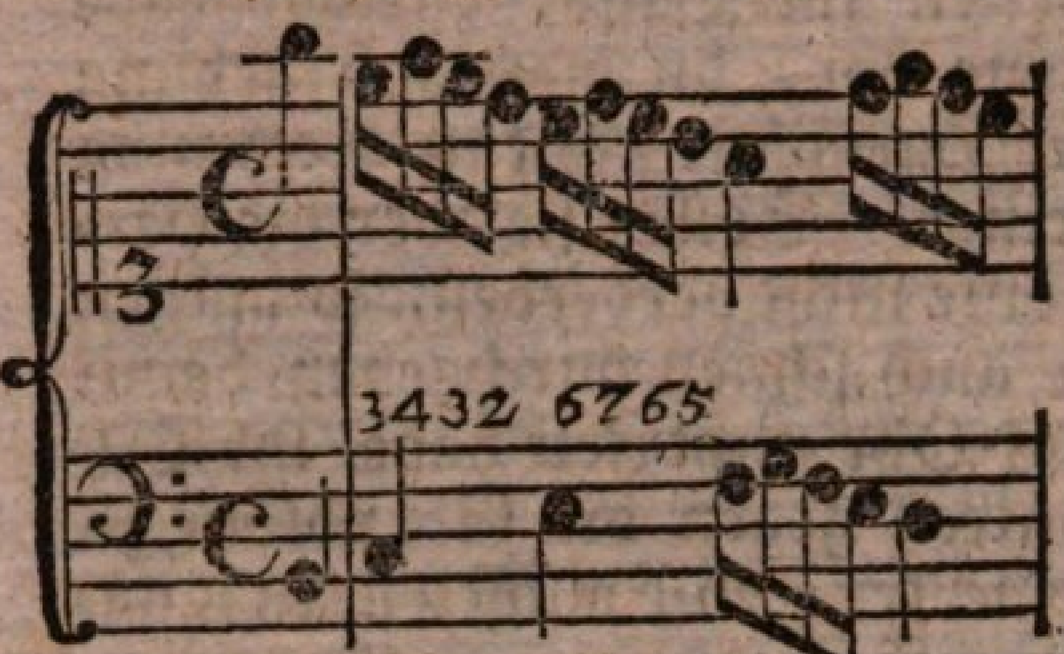
Aus dieſen Gründen kommen überall in der figurirten Muſik in den obern Stimmen, auch bisweilen im Baſſe, durchgehende Töne vor, die man in Anſehung der Harmonie nicht in Rechnung bringt. Sollen ſie aber die Harmonie nicht verderben, ſo müſſen ſie auch ſchnell durchgehen, damit das Ohr nicht Zeit habe, ihr Diſſoniren gegen die Grundtöne zu bemerken. Alſo müſſen ſie in langſamer Bewegung wenigſtens Achteltöne ſeyn, in geſchwinder aber können auch Vierteltöne durchgehen. In begleitenden Bäſſen können die durchgehenden Töne nicht als Auszierungen angebracht werden, hingegen dienen ſie da, um in zweifelhaften Fällen das Gefühl des Tones, darinn man iſt, feſtzuſetzen.

Natürlicher Weiſe muß die Stimme über dieſe Töne gleichſam nur hinſchlüpfen, und keinen Accent auf ſie legen, weil ſie gegen die unterſte Stimme meiſtentheils diſſoniren. Alſo müſſen ſie auf die ſchlechten Zeiten des Takts, oder ſo angebracht werden, daß man auf jeder neuen Harmonie zuerſt eine Hauptnote, hernach eine durchgehende höre. Inzwiſchen hat man gefunden, daß ſie auch auf die guten Zeiten anzubringen ſind. Jene natürliche Art hat man mit dem Namen des **regelmäßigen** Durchgangs belegt, dieſe den **unregelmäßigen** genennt. Bisweilen werden beyde Arten ſo vereiniget, daß wechſelsweiſe in einem Gange die eine und die andre Art vorkommt, und dieſes wird der **vermiſchte** Durchgang genennt*). Zu Beyſpielen

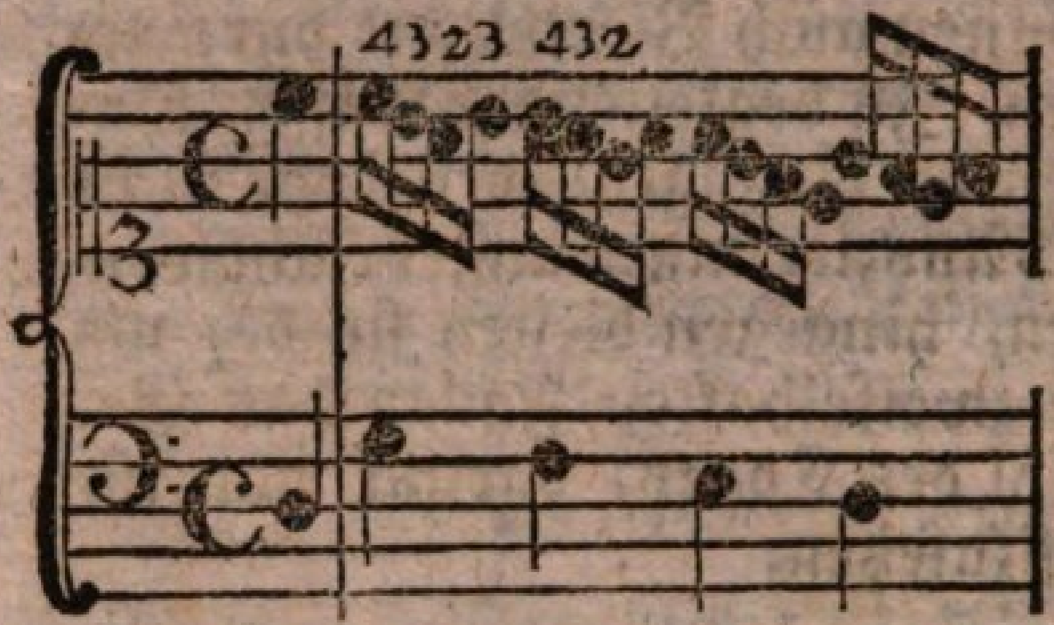
*) Tranſitus regularis; irregularis; mixtus.

ſpielen aller drey Arten kann folgendes dienen.

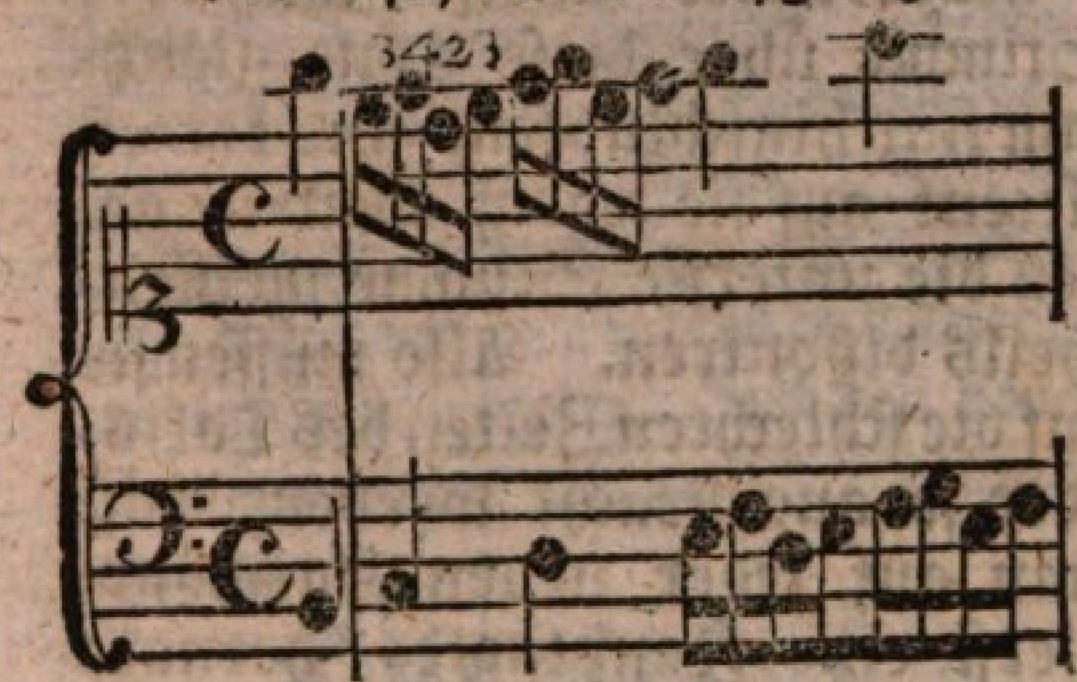
Regelmäßiger Durchgang.



Unregelmäßiger Durchgang.



Vermiſchter Durchgang.



* *

Von allen Arten des Durchganges handelt, unter mehrern, J. A. Scheibe, im 3ten Abſ. des fünften Kap. S. 266 f. Schrift: Ueber die muſikaliſche Compoſition, Leipz. 1773. 4.

Durchſchnitt.

(Baukunſt.)

Die Zeichnung eines Gebäudes, welche ſeine innere Beſchaffenheit ſo vorſtellt, als wenn es nach ſeiner ganzen Länge oder Breite von oben bis unten durchgeſchnitten, und die vordre Hälfte davon weggenommen wäre.

Man macht dergleichen Zeichnungen, damit der, dem die Aufführung eines Gebäudes aufgetragen iſt, das, was weder der Grundriß noch der Aufriß anzeigen kann, daraus beſtimmt ſehen könne. Der Durchſchnitt iſt von allen architektoniſchen Zeichnungen die ſchwerſte, die eine vollkommene Kenntniß jedes einzelen Theiles an einem Gebäude, und jeder Art der Verbindung der Theile, erfodert.

Duſchen.

(Zeichnende Künſte.)

Mit einer ganz dünnen oder flüſſigen Waſſerfarbe mahlen. Man zeichnet die Umriſſe mit Bleyſtift, oder auch mit der Feder, und ſtreicht die Farbe erſt ſehr dünne und wäßrig auf, verreibet ſie mit einem blos feuchten Pinſel ohne Farbe, und überfährt hernach die dunklern Stellen mit etwas ſtärkerer Farbe. Wo eine dunkle Stelle zu ſtark iſt, da wäſcht man mit bloßem Waſſer, in welches der Pinſel getunkt wird, die Farbe wieder etwas ab. Man kann alſo im Duſchen die Farbe eben ſo gut wieder ſchwächen als verſtärken.

Das Duſchen iſt eine der geſchwindeſten Arten ein Gemählde zu entwerfen, und auch deßwegen gut, weil man das Helle und Dunkle, ſo wie man es gut findet, gleich, ehe das aufgeſtrichene troken geworden iſt, wieder ändern und beſſern kann.

Zum Duſchen kann man nur die Farben gebrauchen, die ſich im Waſſer auflöſen, daß ſie nicht zu Boden fallen, ſondern ſo darinn bleiben, wie die Schwärze der Tinte. Aber ſie müſſen ſich in das Papier nicht ſo ſtark wie die

Tinte einziehen, damit ſie wieder abgewaſchen oder geſchwächt werden können, wo ſie zu ſtark aufgetragen worden. Die hiezu dienlichen Farben ſind der ſchwarze chineſiſche Duſch, Gummigutt, Saffran, Waſſergrün, Indigo, Ultramarin, Lac, Carmin und verſchiedene andre Farben, welche mit Waſſer, in dem Gummi aufgelöſt worden, ſehr fein abgerieben werden müſſen.

* *

(*) Nähere Anweiſung zum Duſchen geben folgende Werke: L'art de laver, ou la nouvelle manière de peindre ſur le papier, p. H. Gautier, Lyon 1687. 12. Brux. 1708. 12. Deutſch, Nürnb. 1719. 1764. 1766. 8. — Traité du deſſein et du *Lavis*, Par. 1696. 8. — Les regles du deſſein et du *Lavis*, pour les plans particuliers des ouvrages et des batimens, Par. 1743. 8. 1754. 8. von Buchotte; das Werk iſt aber älter. — Leçons de deſſein et de *Lavis*, conſiſtant en pluſieurs ſuites de deſſeins, relatifs aux elevations geometrales ou perſpectives ou payſages, aux plans geometraux et typographiques etc. p. Mr. de Lanſelles, Par. 1767. 8. — Etude de Lavis . . . ouvrage utile aux Architectes, Par. 1781. 12. (Von Panſeron; und enthält Unterricht von Miſchung und Gebrauch der Farben bey Riſſen von Feſtungswerken und topographiſchen Karten.) — Art of drawing in Water colours, Lond. 1779. 12. — Auch wird etwas davon in dem 1ten B. von Chrſtn. Frdr. Prangens Entwurf einer Akademie der Künſte, Halle 1778. 8. S. 274 u. f. geſagt. —

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Sulzer, Johann Georg, 1720-1779

Allgemeine Theorie der Schönen Künste

Bd.: 1

Frankfurt und Leipzig 1798

L.eleg.g. 389-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574704-5
VD18 80330665-001